UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Scuola di Dottorato in

Studio e Valorizzazione del Patrimonio storico, artistico, architettonico e ambientale

Storia e conservazione dei Beni Culturali, Artistici e Architettonici

TESI DI DOTTORATO

Artisti fiorentini nei Regni di Castiglia e di Aragona nella prima metà del Quattrocento.

Maestri e opere lungo le rotte mercantili del Mediterraneo occidentale

TOMO I
Testo

Tutor: ch.mo prof. Clario Di Fabio

Dottorando: David Lucidi

XXXI ciclo (2015-2018)

INDICE

INTRODUZIONE p. 1

CAPITOLO 1
Gli esordi di Dello Delli nel panorama della scultura fiorentina del primo Rinascimento

1.1 Intorno al cantiere della *Porta Nord* e le prime opere di Dello Delli per Santa Maria Nuova p. 9

1.2 La parentesi fiorentina prima della partenza per la Spagna p. 26

CAPITOLO 2
Artisti fiorentini nei Regni di Castiglia e di Aragona nella prima metà del Quattrocento

2.1 Il caso 'apripista' di Gherardo Starnina tra Valencia e Toledo p. 33

2.2 Alberto di Betto d'Assisi a Barcellona e Giuliano di Nofri a Valencia p. 42

2.3 Giuliano di Nofri e Dello Delli maestri "esemagineyre" nel cantiere della Seu di Barcellona p. 55

CAPITOLO 3
Per una nuova geografia artistica della pittura fiorentina nel Regno di Castiglia: il cantiere della "Catedral Vieja" di Salamanca (1438-1447)

3.1 Il retablo della "Capilla Mayor" p. 67

3.1.1 La vicenda critica p. 68
3.1.2 Struttura del retablo p. 76
3.1.3 Questioni aperte p. 79
3.1.4 Una nuova proposta per i maestri del retablo p. 81

3.2 Il ciclo di affreschi della "Capilla Mayor" e le commissioni del vescovo don Sancho Lopez p. 110

3.2.1 Gli affreschi delle pareti laterali p. 111
3.2.2 Il *Giudizio Universale* p. 115
3.2.3 Niccolò Delli tra Salamanca e Cantalapiedra p. 120

CAPITOLO 4
Dopo Salamanca: i fratelli Delli tra Cantalapiedra, Ávila e l'attività di Dello per Giovanni II e Alfonso V

4.1 Dello Delli e il dipinto della *Battaglia della Higueruela* p. 125

4.2 Dello Delli al servizio di Alfonso V il Magnanimo p. 136

4.3 Sansone Delli a Ávila p. 151

4.3.1 Garcia del Barco e Fray Pedro de Salamanca collaboratori dei Delli p. 163
4.4 Niccolò Delli tra Ávila e Valencia p. 174

CAPITOLO 5
Pittura fiorentina a Siviglia nel corso del quinto decennio del Quattrocento

5.1 Dello Delli a Siviglia: il caso della *Virgen de l'Antigua* p. 185

5.2 Gli affreschi del convento di San Isidoro a Santiponce: interazioni tra la bottega dei Delli e gli artisti locali p. 201

APPENDICE DOCUMENTARIA p. 213

BIBLIOGRAFIA p. 249

INTRODUZIONE

La ricerca confluita in questi due volumi della tesi di dottorato ha preso avvio da un percorso di studi intrapreso presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte "Roberto Longhi" di Firenze nell'anno accademico 2013-2014. Il progetto di ricerca presentato in quell'occasione era incentrato sull'attività del pittore e scultore fiorentino Dello Delli (Firenze, 1404 - Spagna, *post* 1465) tra Italia e Spagna nel corso della prima metà del Quattrocento. Lo scopo era quello di apportare nuovi contributi documentari e biografici ad una affascinante personalità del primo Rinascimento fiorentino priva fino a quel momento di opere certe, ma con alcuni capisaldi cronologici e biografici che scandivano le tappe della sua carriera tra Firenze, Siena, Venezia, Napoli e poi la Spagna, a Salamanca.

Sulla base di questo percorso preliminare, confluito all'interno del capitolo di apertura del mio lavoro, è stato strutturato un progetto di ricerca più esteso, che nel corso del triennio dottorale si è indirizzato verso un campo di ricerca più ampio rivolto in direzione dell'attività iberica dell'artista fiorentino, ma anche verso le personalità dei due fratelli, Niccolò (Firenze, 1408 - Valencia, 1471) e Sansone (Firenze 1412 - Ávila, *post* 1490) i quali, raggiunto Dello a Salamanca tra il 1440 e il 1445, condussero una longeva e produttiva carriera in Spagna giocando un ruolo fondamentale per l'affermazione delle prime istanze rinascimentali nella penisola iberica.
La loro attività meritava di essere indagata in maniera uniforme e simultanea su due fronti. Il primo prendendo in esame il percorso di una bottega familiare, articolata e multiculturale, costituitasi a Salamanca a partire dal 1440 e configuratasi gradualmente nel corso degli anni iberici secondo un *modus operandi* sempre più accostante alla cultura di adozione. Il secondo indagando le tre differenti diramazioni che loro carriere presero verso Siviglia, Valencia e Ávila, ma anche l'impatto che tali esperienze produssero sul tessuto culturale dei centri interessati e in generale sulla produzione artistica in Castiglia e Aragona.
Questo fenomeno meritava di essere indagato con un approccio multidisciplinare anche attraverso lo studio della circolazione di opere e artisti lungo le principali rotte mercantili che collegavano i centri toccati dall'attività dei Delli con i principali porti mercantili toscani. La seconda parte di questo contributo è dedicata proprio all'analisi di queste dinamiche, partendo dal caso 'apripista' costituito dall'attività del pittore fiorentino Gherardo Starnina tra Valencia e Toledo a cavallo tra XIV e XV secolo, che fu supportata e guidata dalla presenza di una folta colonia di mercanti fiorentini e dalla

committenza di influenti personaggi che in passato avevano stabilito solidi rapporti con l'Italia. Tale circostanza costituisce quindi un *exemplum* eccellente per comprendere le dinamiche di committenza, le relazioni diplomatiche e commerciali che furono senz'altro condizionanti anche per l'affermazione dei tre fratelli nei territori di Castiglia e d'Aragona, e per indirizzarne i percorsi di ricerca. Con il medesimo criterio è stata affrontata la fugace attività in Aragona di Alberto di Betto di Assisi (1419), solo recentemente emersa, e dello scultore fiorentino Giuliano di Nofri tra Valencia e Barcellona (1418-1424; 1431-1435), essendo quest'ultimo, in particolare, uno dei tramiti principali per il trasferimento oltremare di Dello Delli.

Da un punto di vista metodologico la ricerca è stata strutturata lungo tre percorsi di indagine, il primo dei quali ha riguardato un'attenta ricognizione e ricerca bibliografica, soprattutto in ambito iberico, volta a sanare il *gap* esistente tra la produzione italiana e quella spagnola; quest'ultima davvero molto consistente sugli argomenti qui affrontati e al contempo sconosciuta in molto casi alla critica italiana. Tale analisi ha permesso anche di comprendere la distanza tra le due rispettive metodologie di ricerca le quali, approcciandosi ai detti argomenti sulla base di tradizioni storiografiche e criteri d'indagine differenti, si muovono spesso su binari paralleli e poco comunicanti come invece richiederebbe un argomento multidisciplinare come questo.
Il differente approccio d'indagine della critica iberica, votata principalmente ad un'analisi dei meccanismi di committenza o alla ricerca storico-documentaria, tralasciando nella maggioranza dei casi analisi di carattere stilistico o di contesto, ha determinato la necessità di effettuare una ricognizione *in loco* delle testimonianze artistiche attestanti una possibile attività di maestri italiani in Spagna, ma anche una revisione delle opere già note alla critica, spesso ancora vincolate alle classificazioni regionali codificate nei fondamentali, ma ormai datati, studi sulla pittura spagnola editi nella prima metà dl XX secolo, che necessitavano una nuova, corretta contestualizzate soprattutto alla luce dei nuovi percorsi individuati dei fratelli Delli.
Per questo motivo sono state condotte ricerche nei centri in cui le fonti documentarie o bibliografiche suggerivano una possibile attività di artisti fiorentini (Salamanca, Cantalapiedra, Ávila, Toledo, Barcellona, Valencia), ma anche verso zone che per motivi storici o di committenza avrebbero potuto conservare tracce di un loro passaggio (Siviglia, Santiponce, Belmonte, Cuenca, Valladolid, Segovia).

Un secondo percorso di indagine, condotto parallelamente al precedente, ha riguardato un'attenta ricerca d'archivio avviata sulla base delle indicazioni provenienti dalle varie fonti e dalle novità giunte dall'indagine sul territorio. La ricerca si è svolta presso l'Archivio di Stato di Firenze (per la parte riguardante la prima attività dei Delli), l'Archivio della Corona d'Aragona a Barcellona (per l'attività di Dello e Giuliano di Nofri), l'Archivio della Cattedrale di Salamanca (in relazione al cantiere della cattedrale), l'Archivio della Cattedrale e l'Archivio Storico Provinciale di Siviglia (per l'attività di Dello in quella città), e l'Archivio Storico Nazionale di Madrid (dove sono confluiti gran parte dei documenti

antichi delle città Castigliane, *in primis* Ávila), con l'obiettivo di rintracciare nuove attestazioni riguardo il percorso biografico e artistico dei vari personaggi. Questo lavoro è confluito in un'appendice documentaria in calce al volume dedicata alla raccolta dei documenti riguardanti la famiglia Delli e, singolarmente, l'attività di ciascun artista.
Relativamente alle ricerche sulla personalità di Dello, presso l'Archivio di Stato di Firenze si sono rintracciati due interessanti documenti del 1433 che attestavano l'avvio da parte del pittore di un'attività nel commercio di tessuti, coinvolto al fianco di importanti esponenti della classe mercantile fiorentina; elementi che permettono ora di avanzare nuove ipotesi in relazione ai meccanismi che potrebbero aver favorito la sua partenza per la Spagna, avvenuta proprio in quello stesso anno. La ricerca archivistica condotta presso gli archivi sivigliani, all'interno di alcuni fondi l'Archivio Storico Provinciale, ha permesso di registrare di Siviglia rivelato la presenza di una ricca colonia di mercanti fiorentini i quali, tra il 1445 e il 1446, in concomitanza proprio con la presenza di Dello in città, risultavano in stretti rapporti con Giovanni II di Castiglia, sovrano presso il quale il maestro fiorentino, in quello stesso anno, è documentato in qualità di "major fabrice magister".

Particolarmente interessanti si sono rivelate le ricerche condotte presso l'Archivio Storico di Madrid dove tre contributi molto datati di Blasco Genova (1930), Silva Maroto (1971) e Ruiz Andúyar (1985) avevano segnalato, in alcuni fondi lì confluiti dal cantiere quattrocentesco della cattedrale di Ávila, consistenti tracce dell'attività di Sansone Delli tra il 1454 e il 1490. I numerosi documenti, alcuni dei quali erano stati trascritti con consistenti errori, altri invece solo brevemente parafrasati o indicati, lasciavano incompleto un percorso lavorativo del pittore – completamente sconosciuto in Italia - come invece si è potuto riscontrare attraverso la completa lettura delle carte antiche e la trascrizione dei documenti ancora inediti. L'analisi del contesto artistico legato alla cattedrale abulense, dove Sansone rappresentò la personalità guida per un trentennio eseguendo un corposissimo numero di pitture murali e su tavola, ha permesso anche di ricostruire una fitta rete di rapporti lavorativi con i pittori locali, lì confluiti al fianco dei Delli dopo il cantiere di Salamanca.

Un terzo percorso di ricerca complementare e parallelo, si è incentrato sull'analisi storico-artistica e stilistica delle testimonianze oggi note dell'attività di fiorentini in Spagna, partendo proprio dal grande cantiere decorativo della cappella maggiore della cattedrale di Salamanca; un *unicum* all'interno della produzione artistica quattrocentesca castigliana e la prima tappa, già nota alla critica, del percorso artistico dei fratelli Delli nella penisola iberica. Il grande retablo costituiva fin dalla prima analisi un caso affascinante di contaminazione - che si sarebbe rivelata 'tipica' per i grandi cantieri decorativi spagnoli - dove su un evidente e riconoscibile tessuto di marca fiorentina era possibile scorgere con evidenza la mano di diversi artisti locali di diversa formazione più o meno influenzati dalle novità rinascimentali italiane; inoltre il cantiere di Salamanca rappresentava fino a questo momento l'unica opera pittorica certa dell'attività in Spagna dei tre maestri fiorentini e doveva quindi essere

necessariamente considerata come il punto di avvio per la costruzione del loro percorso; uno studio tentato già in precedenza (Borngässer 1987; Panera Cuevas 2000) senza mai estendersi tuttavia oltre le esperienza salamantine. Si è condotto quindi uno studio accurato del retablo maggiore anche sulla base della complessa vicenda strutturale che ne condizionò le fasi esecutive e la cronologia di esecuzione. Lo studio ha quindi portato a riconoscere in maniera selettiva gli interventi dei tre fratelli e a tracciare le basi per il riconoscimento dei componenti iberici della loro bottega.

Nel caso di Dello, la certezza di una sua formazione tra Firenze e Venezia, prima del suo approdo a Salamanca, ha permesso di isolare la sua mano nelle prime scene del retablo che risultano fortemente influenzate dalla produzione artistica di ambito veneto del primo Quattrocento, e viceversa di riconoscere la stessa mano in due opere – finora variamente attribuite a Giambono – ma che per via delle affinità stilistiche con le prime scene del retablo ritengo possano attribuirsi al pittore fiorentino. Tali opere si candidano a rappresentare le prime testimonianze pittoriche emerse finora del percorso di Dello Delli in Italia, la cui attività è oggi nota esclusivamente nel campo della plastica fittile.

Nel caso di Niccolò, a cui spetta con certezza l'esecuzione del *Giudizio Universale*, della *Santa Elisabetta di Ungheria* nel monastero di Santa Elisabetta a Salamanca e del *San Cristoforo* a Cantalapiedra, la conoscenza della sua attività a Valencia - riscontrabile nell'affresco *dell'Adorazione dei Magi* - eseguita a trent'anni di distanza dalle imprese salamantine e qui approfondita con l'analisi dei documenti relativi a quel cantiere - pubblicati per intero a due riprese (Company 2006 e 2009) ma mai presi in considerazione dagli studi - ha permesso di conoscere con maggior consapevolezza la parabola, purtroppo discendente, compiuta dal pittore nel corso di quegli anni.

Lo stesso è stato effettuato per Sansone la cui mano, in passato individuata in scene del retablo a lui non pertinenti, è stata invece focalizzata con precisione nelle ultime fasi del cantiere, in cui risultavano ancora più evidenti le novità rinascimentali fiorentine che avrebbe potuto assimilare solo un artista giunto a Salamanca, come Sansone, non prima del 1445.

L'isolamento delle prove pittoriche dei tre maestri fiorentini all'interno del retablo ha quindi permesso di individuare anche le mani di almeno altri quattro maestri attivi nella bottega dei Delli, dato che è risultato particolarmente interessante per riuscire a focalizzare e ricostruire il percorso artistico del più giovane dei fratelli Delli. Per Sansone quel cantiere fu il trampolino di lancio verso una fiorente attività ad Ávila a partire dal 1454. Lo studio di questo cantiere affiancato ad un'analisi dell'opere già ricondotte dalla critica all'attività di Sansone tra questi due centri, come lo straordinario disegno del *Cristo alla colonna* (New York, Metropolitan Museum) e la tavola della *Sant'Anna* (Ávila, Museo della cattedrale), permettono da un lato di scorgere ancora i forti legami con l'impresa salamantina, ma al contempo di riconoscere la presenza ad Ávila di almeno due personalità che esordirono con i Delli a Salamanca per poi continuare nella frequentazione negli successivi della bottega fiorentina. Lo spoglio dei documenti abulensi ha quindi permesso di individuare questi due maestri nei pittori Garcia del Barco e fray Pedro de Salamanca i quali, dal 1462, affiancarono Sansone, in una sorta di bottega consorziata, nel cantiere della cattedrale di Ávila.

Nel caso di Dello, personalità attorno al quale emergono le maggiori novità di questo lavoro, al di fuori del cantiere di Salamanca la ricerca è stata condotta seguendo due differenti tracce fornite rispettivamente da una fonte storiografica finora sottovalutata dalla critica e da una notizia d'archivio finora erroneamente interpretata.

Nel primo caso, basandosi su una notizia ottocentesca che attribuiva a Dello il celebre dipinto, oggi perduto, della *Battaglia dell'Higueruela* - soggetto che, per questioni storiche ed iconografiche si lega ancora una volta al cantiere di Salamanca - è stato possibile riconsiderare con nuova consapevolezza il ruolo di rilievo e di prestigio raggiunto, dopo il successo dell'impresa salamantina, da Dello presso la corte reale di Castiglia e le motivazioni del suo successivo apprezzamento anche da parte di Alfonso V d'Aragona a Napoli per il quale realizzò un affascinante progetto di ideazione architettonica, il cosiddetto *Foglio Boijmans*, variamente ritenuto dalla critica opera della bottega di Pisanello, ma che qui si propone come possibile lavoro del fiorentino.

Nel secondo caso, rileggendo la portata catastale della famiglia di Dello del 1446, alla luce di una corretta valutazione storica e cronologica dei dati lì forniti, si è potuto ipotizzare la reale presenza del fiorentino a Siviglia. Le ricerche condotte in tale direzione hanno portato alla scoperta di un dipinto del secolo XVI conservato nella parrocchiale di Belmonte (Cuenca) che una fonte locale ricordava essere una copia di un dipinto più antico conservato nella cattedrale di Siviglia, opera proprio di Dello Delli. Lo studio dell'opera ancora oggi custodita nella cattedrale Hispalense ha permesso non solo di arricchire il *corpus* del maestro fiorentino, ma anche di valutare l'impatto che la sua presenza ebbe nel contrasto artistico locale dominato in quegli anni dalle personalità di Pedro de Toledo e Nicolás Gómez. A questo proposito è risultato di grande importanza l'analisi di un vaso ciclo di affreschi presso il monastero di San Isidoro del Campo a Santiponce, opere in cui la critica spagnola in più occasioni aveva intuito una forte influenza italiana senza tuttavia trovare giustificazioni, ora fornite grazie alla presenza di Dello in quella città prima del 1446.

La ricerca condotta e qui presentata, lontana dall'essere un punto di arrivo, costituisce una base per ulteriori e approfondite ricerche avviabili a partire da una strutturata campagna d'indagine all'interno di importanti raccolte archivistiche (Archivio Storico Nazionale di Madrid e Archivio Generale di Simancas) che ho avuto modo di consultare solo parzialmente lungo questi tre anni di ricerca.

Questo percorso, per trovare completezza, necessiterebbe il coinvolgimento al fianco di una ricerca storico-artistica di un'équipe multidisciplinare d'indagine, in maniera tale da affrontare questo affascinante fenomeno delle peregrinazioni artistiche tra Italia e Spagna nelle sue molteplici sfaccettature, anche socio-economiche, storiche, diplomatiche e mecenatistiche.

CAPITOLO 1

GLI ESORDI DI DELLO DELLI NEL PANORAMA DELL'ARTE FIORENTINA DEL PRIMO RINASCIMENTO

1.1

INTORNO AL CANTIERE DELLA *PORTA NORD* E LE PRIME OPERE DI DELLO DELLI PER SANTA MARIA NUOVA (1420-1424)

Tra gli artefici che contribuirono alla rinascita dell'antica arte della modellazione in terracotta nel corso dei primi decenni del Quattrocento, un posto di merito andrebbe oggi assegnato al pittore, scultore e architetto fiorentino Daniello di Niccolò Delli, meglio conosciuto con il nome di Dello Delli, uno dei personaggi più enigmatici e sfuggenti della scena artistica cittadina durante la prima metà del secolo.

Figlio del farsettaio Niccolò Delli e di Madonna Orsa, Dello nacque a Firenze tra il 1403 e il 1404, come è possibile desumere dalle età registrate nelle dichiarazioni catastali del padre (1427, 1430, 1433)[1]. Il primo incarico ad oggi documentato del pittore è a Siena dove viene coinvolto dal 21 marzo del 1425 (1424 stile senese) nella realizzazione di un affresco con il quadrante di un orologio sul prospetto della torre del Palazzo Pubblico e al contempo anche per l'esecuzione di una statua in ottone, detta "il Mangia", da porre al vertice della medesima torre per battere le ore, accompagnato dai pittori locali Daniello e Lazzaro di Leonardo da Siena[2] (**fig. 1**). Solo pochi giorni prima dell'arrivo a Siena di San Bernardino che avrebbe predicato davanti ad una piazza colma di trentamila fedeli, il 25 maggio l'impresa aveva preso avvio, quanto meno nella parte relativa al dipinto murale che però già nel 16 luglio di quello stesso anno risulta lasciato incompiuto dal fiorentino e trasferito alla mano del più anziano ed esperto Martino di Bartolomeo[3]. Sulla statua del *Mangia* non sappiamo nulla se non che doveva essere finita già nel dicembre; lo stesso Martino di Bartolomeo è pagato il 28 di quel mese per dorarla e per altri lavori relativi all'orologio, la cui esecuzione nel frattempo era passata al pittore

[1] Per una completa riesamina dei documenti su Dello si rimanda ai seguenti contributi: Condorelli 1968, pp. 197-211; Panera Cuevas 2000a; Bambach 2005b, pp. 75-83; Silva Maroto 2006, pp. 285-306. Le portate catastali sono trascritte nella sezione dell'appendice documentaria, in fondo a questo volume, dedicata alla documentazione relativa alla famiglia Delli. APPENDICE DOCUMENTARIA doc. nn. 3-7.

[2] Il nome Mangia derivava dal nomignolo che nel quinto decennio del Trecento fu affidato al "messo de' Nove" un operaio del comune di Siena incaricato dal governo di suonare le campane della città collocate l vertice della torre del Palazzo Pubblico appena completata: Leoncini 1997, pp. 13-14. Il documento della commissione a Dello e ai due pittori senesi Daniele e Lazzaro da Siena è pubblicato in: Milanesi 1854, II, p. 290. La trascrizione del documento anche in: Vasari [1568] ed. 1878-1885, II, 1878, pp. 147-148, nota 3; Condorelli, 1968 p. 198, note 12-13. APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 8.

[3] Il documento per l'avvio dei lavori del maggio del 1425 in: Vasari [1568] ed. 1878-1885, II, 1878, p. 148. Il passaggio del lavoro il 16 di luglio nelle mani di Martino di Bartolomeo: "16 di Luglio - Camerarius Biccherne prestet magistro Martino Bartolomei pictori, libras 100 den. pro saciendo speram in turri Palatii" è trascritto in Milanesi 1854, II, p. 34.

senese Piero di Giacomo[4]. Gli interventi di Dello dovevano inserirsi all'interno di un più vasto programma concepito dal comune della città sull'onda del fervore bernardiniano e che, in concomitanza alla statua del *Mangia* e della mostra dell'Orologio, videro l'avvio dei lavori, nel corso degli ultimi giorni di giugno, anche della grande insegna con il trigramma di Cristo, documentata originariamente sulla facciata di Palazzo Pubblico dalla celebre tavoletta dipinta da Sano di Pietro con la *Predica di San Bernardino in Piazza del Campo* (Siena, Museo dell'Opera del Duomo) **(fig. 2)**, eseguita dal pittore Battista da Padova (nelle parti pittoriche) e dagli orafi Turino di Sano e Giovanni di Turino (nelle parti metalliche)[5].

Il passaggio di consegne tra Dello e Martino di Bartolomeo lascia pochi dubbi sulla repentina partenza di Dello verso Venezia per raggiungere il padre, qui rifugiatosi in seguito all'esilio da Firenze, e il minore dei suoi fratelli, Sansone, orafo e pittore sei anni più giovane[6].

Gli incarichi senesi ci permettono di tracciare un primo profilo artistico del Delli il quale, poco più che maggiorenne, era riuscito ad accaparrarsi simultaneamente due prestigiose commissioni all'interno di uno dei più importanti cantieri senesi, secondo per importanza solo a quello del Duomo e del Battistero, al cui interno gravitavano le influenti personalità di Martino di Bartolomeo e degli orafi Turino di Sano e Giovanni di Turino, quest'ultimo comprimario di Ghiberti. Probabilmente, prima di quell'occasione, Dello aveva già offerto prove convincenti delle proprie attitudini, sia nel campo della pittura murale che nell'arte della toreutica, favorito in un certo senso dall'assenza dalla città di Jacopo della Quercia, che proprio nel marzo del 1425 riceveva a Bologna la commissione dei rilievi della Porta maggior di San Petronio[7], e dal carico di lavori gravante su Ghiberti, attivo a Siena nel cantiere del Battistero e contemporaneamente nel cantiere, oramai in via di chiusura, della *Porta Nord* a Firenze.

La cosa certa è che a quell'epoca Dello Delli aveva già maturato un'educazione composita e non comune, acquisita a Firenze tra il 1413 e il 1423 probabilmente all'interno di una bottega orafa, ambiente in grado di offrire a giovani apprendisti una versatilità nel trattamento dei vari materiali e la possibilità di educarsi all'arte del disegno, della modellazione in cera, della fusione e della lavorazione dei metalli. È quanto possiamo desumere da un passo della *Vita* dedicatagli da Giorgio Vasari in cui si ricorda il temporaneo rientro dell'artista dalla feconda parentesi vissuta in Spagna (1433-1446) per

---

[4] Milanesi 1854, II, p. 34: "28 di Dicembre - Camerarius Biccherne solvat magistro Martino Bartolomei pictori,flor: 45 ad libro 4 pro floreno quos den: ipse magister Martinus habere debet pro factura spere et auratura Mangie qui pulsat horas, et pro eapensis per eum factis in dictis operibus". Che l'incarico per la pittura dell'orologio sia passato ad un certo momento al pittore Piero di Giacomo è attestato da un documento del 14 ottobre del 1428: Ibidem, *ad annum*.

[5] Milanesi 1854, II, pp. 128-130, docc. 89-90 (28 giugno e 29 giugno 1425). La facciata del Palazzo Pubblico con l'orologio e con il trigramma bernardiniano è visibile in una delle due celebri tavolette eseguite da Sano di Pietro intorno al 1448 rafiguranti *La predica di San Bernardino sul sagrato di San Domenico* e *La predica di San Bernardino in Piazza del Campo* (A. de Marchi, in *Da Jacopo della Quercia* 2009, pp. 280-283, c. 38). Nella scheda dell'opera lo studioso interpreta erroneamente il coinvolgimento del pittore Battista da Padova, il quale non intervenne nella realizzazione dell'orologio (affidata, dopo Dello, a Piero di Giacomo), ma solamente nel *Signum Christi* di San Bernardino sul prospetto facciata dell'edificio.

[6] Il padre di Niccolò era castellano della fortezza medicea di Rocca San Casciano, al confine tra Toscana e Romagna, che nel 1424 fu attaccata e presa dalle truppe di Filippo Maria Visconti con la complicità dello stesso Niccolò e del podestà Piero di Niccolò Gianni: Milanesi 1873, pp. 312-313, doc. IV; Petriboni-Rinaldi 2001, pp. 170-171. Dalla portata al Catasto di Niccolò Delli (1427) ricaviamo che quest'ultimo si trovava al bando da Firenze, confinato a Venezia con il nostro Dello, d'anni ventiquattro, e con il più piccolo dei suoi figli, Sansone, di anni undici: Milanesi 1873, p. 314, doc. V.

[7] Beck 1970, doc. 1 (28 marzo 1425).

rivendicare, presso la Signoria fiorentina, il riconoscimento del titolo del cavalierato conferitogli dal re di Castiglia Giovanni II Trastámara[8]. L'artista, ansioso di far sfoggio del prestigio acquisito lontano dalla patria a quei compagni che in gioventù lo avevano schernito e denigrato per la situazione di povertà in cui versava, si risolse a passare per quella zona di Firenze, detta "Vaccherecia", che ospitava la maggior parte delle botteghe orafe della città e dove, è da credere, lui stesso aveva trascorso gli anni della sua formazione[9].

Considerando la data di nascita dell'artista (1404), l'ambiente che tra il 1415 ed il 1420 avrebbe potuto offrire a Dello una tale composita educazione era la poliedrica bottega di Lorenzo Ghiberti impegnata nel cantiere della *Porta Nord*, avviato nel 1407 e a quel tempo nel suo momento di massima attività. Da quanto emerge nei due contratti stipulati tra Ghiberti e i consoli dell'Arte di Calimala nel 1404 e nel 1407, alle ordinanze del maestro c'erano ben ventidue artisti, tra garzoni, apprendisti, assistenti e collaboratori, cui dovettero affiancarsi anche maestri più esperti, dei veri e propri *outsiders,* coinvolti occasionalmente anche negli incarichi più complessi assunti dal maestro in quegli anni[10]. Alcuni di questi sono ricordati stabilmente e continuativamente al suo fianco o attivi in sua vece in altre importanti commissioni più specificatamente legate ad opere di oreficeria [11], altri furono invece coinvolti in maniera meno continuativa e sulla base delle rispettive specializzazioni, come avvenne per l'esperto Bernardo Ciuffagni, con alle spalle un *curriculum* già indipendente, per Donatello, Luca della Robbia, Michele da Firenze, Michelozzo di Bartolomeo, Paolo Uccello, forse anche per Masolino da Panicale o per l'importante orafo e scultore abruzzese Nicola di Guardiagrele[12]. Altri arrivarono anche da fuori Italia, come nel caso dei tre esperti nell'arte della metallurgia giunti nel 1422 dalla Borgogna, Domenico Diveth, Jacopo Ghaglieth e Nicolas Andrat, chiamati in ausilio del Ghiberti nel getto dei grandi telai della porta[13]. Attorno al cantiere del Battistero ruotarono anche altre numerose personalità minori non registrate nei numerosi pagamenti corrisposti dall'Arte di Calimala ma in quegli anni strettamente legate al Ghiberti, come Giuliano di Nofri di Romolo, scultore documentato nel 1417 tra

[8] Vasari [1568] ed. 1878-1885, II 1878, p. 151. Il riconoscimento del titolo di cavaliere fu concesso a Dello dalla Signoria fiorentina il giorno 27 giugno 1446: Milanesi 1873, pp. 314-316, doc. VI; APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 19. Il ritorno di Dello in Italia doveva essere già avvenuto sul finire della primavera di quell'anno come documentano due lettere datate 2 giugno 1446, rinvenute presso l'Archivio de la Corona de Aragon a Barcellona, mandate da Alfonso V il Magnanimo al cugino, re di Castiglia, a Giovanni II per convincerlo nel concedere a Dello Delli - in precedenza attivo nei cantieri castigliani - il permesso di lavorare a Castelnuovo a Napoli. Il primo documento in catalano è indirizzato a don Alfonso de Pimentel, conte di benavente, braccio destro di Giovanni II (Rubio 1947-1951, p. 29). La seconda missiva, scritta in latino, è invece indirizzata a Giovannotto de' Pitti, agente dei Medici nel regno d'Aragona affinché intercedesse per ottenere i servigi dell'artista definito in quel caso "nobili et egregius miles" e "mayor fabrice magister" del re di Castiglia (Panera Cuevas 2000a, pp. 389-391). Sulle due lettere si veda più avanti capitolo 4, paragrafo 4.2 e APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. n. 17-18.

[9] Notizie sulla formazione artistica del minore dei fratelli Delli si apprendono dalla portata catastale del padre Niccolò del 1430 dove di Sansone, all'epoca dodicenne anni, si dice che "istà a l'orafo" (Condorelli 1968, p. 208); APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 4.

[10] Krautheimer 1956, pp. 103-134; *Lorenzo Ghiberti* 1978, pp. 73-159; Galli 1998, pp. 88-91; in ultimo, Liscia Bemporad 2013.

[11] È questo il caso di Jacopo (detto Papero) di Meo da Settignano, Simone di Nanni da Fiesole, Cipriano di Bartolo da Pistoia, o dei celebri Giuliano di Ser Andrea, Giuliano di Giovanni da Poggibonsi; si rimanda al più recente contributo offerto su questo tema da: Liscia Bemporad 2013, pp. 31-43, con bibliografia precedente.

[12] *Lorenzo Ghiberti* 1978, pp. 73-159. Per i più recenti importanti contributi su Nicola da Guardiagrele e sul legame dell'artista con i cantieri ghibertiani si rimanda a: Liscia Bemporad 2000, pp. 167-182; Cadei 2005; *Nicola da Guardiagrele* 2008.

[13] Boschetto 2009, pp. 145-149.

i più fidati collaboratori del maestro al tempo del cantiere del Battistero senese e quindi, immaginiamo, coinvolto anch'egli nella prestigiosa impresa fiorentina di San Giovanni.

La stessa cosa potrebbe essere accaduta anche al giovanissimo Dello per cui la fucina ghibertiana rappresentava una sorta di palestra privilegiata dove apprendere i fondamenti nell'arte della fusione in bronzo e della coroplastica, o semplicemente dove meditare sulle invenzioni in cera del maestro; oltretutto, considerata la predisposizione del Ghiberti alla pittura[14], avrebbe potuto essere quello il luogo in cui approfondire un'educazione all'arte del disegno, che secondo la tradizione fiorentina era alla base della formazione degli orafi e fonte della loro universalità. Fu tale pratica che dovette garantire a Dello, sulla linea di quanto avvenne anche per paolo Uccello, una sua graduale conversione alla pittura che dovette concretizzarsi durante il soggiorno a Venezia tra il 1425 e il 1430 proprio al fianco del Doni, poi nella successiva breve parentesi fiorentina tra il 1430 e il 1433, ed infine, nella seconda metà del quarto decennio del Quattrocento, nei regni di Aragona e di Castiglia[15].

Sappiamo quindi che Dello nel 1425 lavorava autonomamente e simultaneamente come frescante e come metallurgo, ma il suo esordio sulla scena artistica fiorentina ad apertura degli anni venti del secolo avvenne in un altro campo, quello della plastica fittile nel cantiere della chiesa di Sant'Egidio e del complesso ospedaliero di Santa Maria Nuova. A riportarlo è Giorgio Vasari il quale ricorda che Dello per quel luogo aveva modellato per il sovrapporta d'ingresso alla chiesa "una incoronazione di Nostra Donna" e all'interno dell'edificio le figure dei "dodici apostoli"[16]. La veridicità degli assunti vasariani è stata confermata dalle notizie tratte dai quaderni contabili di Santa Maria Nuova conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze che, pur non citando il nome dello scultore, registrano in data 28 novembre 1424 l'incarico conferito al pittore Bicci di Lorenzo, in collaborazione con Andrea di Giusto, di colorire "le figure rilevate sopra alla porta della chiesa di fuori" e le immagini dei "dodici apostoli". Sempre all'interno dell'edificio gli stessi documenti ricordano la presenza di un altro complesso fittile raffigurante i quattro *Dottori della chiesa* - non ricordato da Vasari e forse a quel tempo da ritenersi già disperso - da ricondurre probabilmente al medesimo ciclo di lavori terminati con gli interventi di policromia di Bicci[17].

I documenti non riportano l'autore delle statue fittili, ma sulla scorta di queste notizie Giuseppe Fiocco per primo ricondusse alla mano di Dello il monumentale altorilievo in terracotta con l'*Incoronazione della Vergine,* oggi ricoverato nelle stanze del percorso museale del presidio ospedaliero di Santa Maria

[14] È lo stesso Ghiberti a ricordare come nel 1401 al tempo del celebre concorso per la Porta Nord il suo animo "alla pittura era in gran parte rivolto" e che in occasione del viaggio nelle Marche insieme ad un suo compagno detto "egregio pictore", forse il fiorentino Mariotto di Nardo, si ritrovò a decorare a fresco un'intera stanza per il Signore di Pesaro; cfr. Galli, 1998, p. 94.

[15] Si veda più avanti in questo volume: capitoli 2-4. Sulla produzione di Dello in Spagna di seguito le principali voci bibliografiche: Gómez Moreno 1928, pp. 1- 24; Salmi 1934, pp. 168-186; Borngässer 1987, pp. 237-290; Condorelli 1991, pp. 141-149; Panera Cuevas 2000a; Bambach 2005a, pp. 42-49; Ead. 2005b, pp. 75-83; Silva Maroto 2006, pp. 285-306. Gutiérrez Baños 2007, pp. 87-138.

[16] Vasari [1568] ed. 1878-1885. II 1878, p. 149.

[17] I pagamenti contenuti dei *Quaderni di Entrata e Usciti* afferenti al cantiere di Santa Maria Nuova (Firenze, Archivio di Stato) furono pubblicati per la prima volta da Gaetano Milanesi (Milanesi 1873, p. 269, nota 4) il quale, causa un fraintendimento nell'interpretazione del documento, assegnava l'esecuzione anche delle terrecotte alla mano dello stesso di Lorenzo. Fu in seguito Giuseppe Fiocco a circoscrivere l'intervento di Bicci al solo ambito pittorico: Fiocco 1929, p. 35.

Nuova (**fig. 3**)[18]. La grandiosa lunetta, che doveva in origine essere collocata sopra la porta di ingresso della chiesa di Sant'Egidio - oggi sostituita in loco da una copia moderna - è peraltro immortalata in un affresco monumentale anticamente collocato sul prospetto della chiesa (oggi anch'esso custodito all'interno dell'Istituzione fiorentina) che fu eseguito tra il 1424 e il 1428 dallo stesso Bicci di Lorenzo per celebrare la consacrazione del tempio avvenuta il 9 settembre 1420 per mano del Pontefice Martino V (**fig. 4**)[19]. La meticolosità cronachista e descrittiva del pittore nel presentare la conformazione originaria dell'antica Sant'Egidio ha inoltre permesso di restituire alla mano di Dello anche un altro gruppo plastico, un *Cristo in Pietà*, che possiamo riconoscere in quell'affresco sopra al portale di ingresso al "chiostro delle Ossa", il cimitero dell'Ospedale adiacente alla chiesa: opera identificata da Ulrich Middeldorf nell'*Uomo dei Dolori* in terracotta policroma del Victoria and Albert Museum di Londra (**fig. 5-6**)[20].

Se i documenti appena citati offrono un fondamentale termine *ante quem* per la realizzazione delle sculture prese in esame, l'assenza di pagamenti nel periodo 1422-1424, momento in cui furono eseguite, e la perdita dei registri di cassa per il biennio precedente non offrono appigli documentari utili a determinarne la precisa cronologia, che tuttavia dobbiamo immaginare successiva agli interventi di riassetto architettonico di Sant'Egidio, dei due chiostri annessi e dell'Ospedale di Santa Maria Nuova; lavori che furono promossi a partire dal 1418 dal reggente dell'istituzione, Ser Michele di Fruosino. Al momento infatti della consacrazione della chiesa il complesso era stato completato solo nelle parti che ne avrebbero garantito lo svolgimento delle celebrazioni liturgiche, tanto che ancora nell'ottobre del 1420 i lavori di ornamentazione architettonica dell'edificio e del chiostro risultano essere in pieno svolgimento[21]. Inoltre, solo a partire dal novembre di quello stesso anno fu avviata l'edificazione della tettoia sotto cui avrebbe poi trovato spazio la monumentale lunetta con l'*Incoronazione della Vergine*; opera la cui esecuzione deve esser quindi necessariamente stata eseguita almeno tra i primi mesi del 1421 e l'intervento pittorico di Bicci di Lorenzo del novembre 1424.

Le uniche due opere conservatesi di questo nutrito *corpus* di sculture, l'*Incoronazione della Vergine* ed il *Vir Dolorum*, hanno trovato la loro definitiva sistemazione nel catalogo di Dello Delli in occasione della recente mostra fiorentina *La primavera del Rinascimento* dove apparivano esposte a distanza ravvicinata al fianco del grande affresco di Bicci di Lorenzo[22]. La contiguità tra i due altorilievi fittili ha permesso di colmare l'apparente scarto stilistico ed espressivo fino a quel momento percepibile tra il risentito naturalismo del *Cristo* londinese, dalle anatomie scarne e contratte segnate dalla drammatica, slabbrata ferita sul costato di chiara ispirazione nordeuropea, e il compassato e monumentale lirismo dell'*Incoronazione,* segnata da chiari e decisi richiami ghibertiani nel *ductus* falcato delle vesti ma al

[18] *Ibidem*; Id. 1966, pp. 341-349. Sull'*Incoronazione* si veda in ultimo: B. Teodori, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 458-459, n. IX.2.
[19] L'affresco misura 285 x 285 cm. Sull'opera in ultimo: L. Sebregondi, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 460-461, n. IX.4, con bibliografia precedente.
[20] Middeldorf 1941, pp. 71-78; P. Motture, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 459-460, n. IX.3.
[21] Rensi 2009, pp. 63-66.
[22] Si veda nota 18.

contempo improntata ad un compassato monumentalismo, in linea con le più aggiornate tendenze umanistiche della scultura fiorentina coeva, elementi che in passato hanno portato addirittura a ricondurne la paternità a Masaccio[23]. Entrambe invece manifestano la medesima concezione espansa delle anatomie, la sinteticità dei tratti somatici, il ricorso a peculiari espedienti stilistici come il distintivo, geometrico ricciolo di tessuto, che possiamo assumere a guisa di un carattere morelliano, riscontrabile sia nell'*Incoronazione*, nelle vesti del *Cristo* e della *Vergine*, sia nel perizoma del *Vir Dolorum*. I due gruppi condividono anche evidenti ed ineccepibili peculiarità tecniche - che in seguito vedremo saranno proprie delle opere giovanili di Dello - emerse in occasione del recente intervento di restauro condotto dall'Opificio delle Pietre Dure sul monumentale gruppo di Santa Maria Nuova[24] e che, in larga parte, possiamo confermare, pur basandoci solo su un'analisi fotografica del tergo, anche per la conformazione strutturale della statua del *Vir Dolorum* londinese (**fig. 6**). Entrambe sono infatti modellate in terracotta piena, contrariamente alla consuetudine dei maestri più esperti che intervenivano eliminando spessore materico dal retro della statua o dalle zone di maggior aggetto così da favorire una perfetta cottura e un'omogenea morfologia della creta. Le opere risultano inoltre plasmate con approssimazione e velocità esecutiva, propria di un artista ancora acerbo, intento ad assemblare blocchi di argilla precedentemente non accuratamente setacciati, quindi irregolari e morfologicamente disomogenei, poi cotti a temperature non sufficientemente elevate da garantirne un'uniforme cottura degli strati più interni, fondamentale per un mantenimento strutturale delle statue.

Allo stesso periodo delle sculture in Sant'Egidio dovremmo far risalire anche la realizzazione di un *Vesperbild* in terracotta - oggi perduto - per la chiesa servita della Santissima Annunziata, ricordato dal solito Vasari e descritto da una cronaca cinquecentesca del convento, che così riportava: "Dello pittore fiorentino fece quella pietà ch'è in detta cappella, un Cristo morto in grembo alla Vergine"[25]. Sappiamo che la cappella in cui si conservava il gruppo fittile, detta appunto "della Pietà", la quarta a destra oggi dedicata a S. Pellegrino Laziosi dei Servi di Maria, era di proprietà dell'orafo Marco di Bartolomeo Rustici (Firenze, 1392 ca. - 1457) e nel corso del 1426 risultava già costruita e dotata in parte anche del suo arredo scultoreo[26]. Il lavoro del Delli fu quindi eseguito a poca distanza dai lavori di Santa Maria Nuova riproponendo le sorti di un affiatato duetto con il pittore Bicci di Lorenzo, cui oggi si riconduce l'esecuzione della pittura a fresco con i *Quattro dolenti ai piedi della croce* (*Vergine Maria, San Giovanni, due pie donne*) - oggi celate dalla monumentale tela di Cosimo Olivelli (*Cristo Crocifisso che risana san Pellegrino Laziosi*) - originariamente concepita come sfondo iconografico alla *Pietà* di Dello[27] (**fig. 7**). Lo scenografico complesso figurativo, di cui Alessandro Parrochi realizzò una ricomposizione

[23] Beck 1971, pp. 177-195.
[24] Teodori-Lazzeri-Palumbo 2012, pp. 18-23.
[25] Vasari, ed. 1878-1885, II 1878, p. 147. Il brano della cronaca cinquecentesca è riportato in: Casalini 1971, p. 15.
[26] Ibidem.
[27] L'affresco è stato reso noto da Eugenio Casalini (1971) che ne indicava le dipendenze dalla maniera di Bicci di Lorenzo propendendo per un'attribuzione alla mano dello stesso Dello. Recentemente è tornato sull'argomento Andrea De Marchi confermandone l'esecuzione alla mano di Bicci di Lorenzo: De Marchi 2013, pp. 157-158.

grafica (**fig. 8**)[28], fu plausibilmente commissionato a Dello dallo stesso Rustici, forse in virtù di un legame di amicizia tra di due o, ipotesi ancor più suggestiva in linea con quanto affermato in apertura sulla sua presunta formazione artistica, alla luce di un passato trascorso da Dello proprio nella bottega del più anziano orafo fiorentino.

Il *Vesperbild* nel corso del 1442 è ancora attestato in quella posizione e descritto come la "tavola della Pietà"[29], elementi che lasciano intendere dovesse trattarsi anche, in questo caso, di un altorilievo proprio come l'*Incoronazione* di Sant'Egidio. Nonostante i vari passaggi di intitolazione e di patronato della cappella, la *Pietà* rimase lì almeno fino alla metà del Seicento, momento in cui iniziano a registrarsi le prime problematiche conservative del gruppo, ricordato come "opera bellissima" ma che "forse per esser mal cotta quella terra, a questi tempi è venuta mancando"[30]. Il precario stato di mantenimento della scultura servita potrebbe, verosimilmente, essere imputato ad una mancanza di praticità tecnica, all'inesperienza nell'assemblaggio, al mancato assottigliamento dell'argilla, all'impiego di un impasto non omogeneo destinato a sgretolarsi anche in assenza di cause atmosferiche o di cattive condizioni igrometriche; le medesime problematiche che condizionarono la conservazione delle opere dell'antico complesso plastico di Santa Maria Nuova che determinarono molto probabilmente anche la perdita dei *Dodici Apostoli* e dei quattro *Dottori della chiesa.*

Partendo proprio da queste considerazioni di ordine tecnico, essenziali nella comprensione del percorso giovanile di Dello avviato in una bottega in cui la plastica fittile non doveva essere la pratica preponderante, ho proposto di inserire all'interno del *corpus* dell'artista fiorentino un'altra scultura in terracotta oggi purtroppo frammentaria, in collezione privata, raffigurante un *Santo Vescovo* o *Dottore della chiesa* (**fig. 9**), come si evince dalla presenza dei consueti paramenti liturgici: la mitra, la stola triangolare soprammessa al lungo abito talare e il libro delle sacre scritture, oggi perduto, ma la cui presenza è indicata dalle nistole in leggerissimo aggetto sulla superficie dell'abito[31]. L'opera, di dimensioni leggermente inferiori al naturale, si compone della bellissima testa (28x23x17 cm) (**fig. 10-11**), perfettamente conservata sia nella straordinaria prontezza del modellato del volto, dai tratti incisivi e vitalistici, che nella sagoma del copricapo, e dal corpo dell'effigiato, mutilo di una larga porzione all'altezza del petto ma perfettamente integro nel resto della *silhouette* anatomica avvolta in una veste dal monumentale appiombo colonnare. Il recente restauro ha svelato la medesima tecnica esecutiva già riscontrata nell'*Incoronazione della Vergine,* nel *Vir Dolorum* e che presumibilmente

[28] Parronchi 1974, pp. 14-21, in particolare p. 20. Lo studioso in quell'occasione riconosceva la *Pietà* della Santissima Annunziata - ritenuta una fonte diretta per il celebre michelangiolesco in Vaticano - in un gruppo fittile di collezione privata che nella complessione anatomica del Cristo, nel dialogo posturale e nelle licenze espressive dei due corpi, risultava tutt'altro che compatibile con un'opera realizzata nel corso del primo trentennio del Quattrocento. L'opinione di Parronchi è stata più volte assecondata, anche se mai confermata da attenti raffronti stilistici che risultano così eclatanti da poterne definitivamente escludere la paternità delliana. In ultimo sull'opera: G. Gentilini, in *Un secolo tra collezionismo e mercato* 2016, pp. 166-169.

[29] Casalini 1971, p. 13.

[30] La citazione è presa da un quaderno di memorie tenuto da padre Rodolfo Gugliantini (1591-1657), conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, in due copie: Ivi, p. 15, nota 11.

[31] L'opera è stata presentata con tale attribuzione in occasione del TEFAF di Maastricht 2017 dalla galleria Bacarelli&Botticelli all'interno di un catalogo dedicato ad una raccolta di sculture in terracotta, introdotto da un saggio di Giancarlo Gentilini: D. Lucidi 2017, pp. 38-39.

contraddistinse anche la *Pietà* dei padri serviti. L'opera, ad altissimo rilievo, è plasmata assemblando disomogenee masse di argilla dall'impasto granulare e non setacciato il cui consistente spessore ne ha determinato una cottura solo superficiale e una conseguente fragilità strutturale interna dell'intera statua.

La scultura in esame, che trova caratteri di affinità con la testa del Cristo dell'*Incoronazione* nonostante quest'ultima presenti una superficie molto consunta dalla lunga esposizione in esterno (**figg. 12-13**), potrebbe essere quindi considerata l'unico elemento finora emerso del gruppo dei quattro *Dottori della chiesa* ricordati dai quaderni di cassa di Santa Maria Nuova eseguiti prima del novembre 1424. Essendo modellata ad altissimo rilievo per una visione essenzialmente frontale, anche il *Dottore della chiesa* fu senz'altro concepito quale elemento di un più grandioso complesso plastico, probabilmente un'ancona d'altare fittile a più figure inserite entro nicchie di sapore rinascimentale o in sontuose architetture tardogotiche, come ancora nel corso del terzo decennio del Quattrocento avveniva sulle pareti esterne della chiesa di Orsamichele, dove monumentali statue dei santi patroni delle Arti scolpite dai fondatori del linguaggio umanistico fiorentino si stagliavano all'interno di architetture descritte da guglie e gattoni, colonnine tortili e fioriti basamenti vegetali realizzate da maestri muratori ancora strettamente legati alla tradizione trecentesca[32].

Da un punto di vista stilistico la figura del *Santo Vescovo* o *Dottore della chiesa* si intona pienamente al contesto evolutivo dell'arte fiorentina del primo ventennio del Quattrocento mostrando chiari riverberi dell'equilibrato e dialettico passaggio di consegne tra il linguaggio dei maestri fiorentini più anziani come Piero di Giovanni Tedesco, Niccolò Lamberti e Giovanni d'Ambrogio - si veda a tal proposito la *Figura virile con corona d'alloro* originariamente concepita come un *Dottore della chiesa* (1410 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) (**fig. 14**)[33] - e le acute riprese antichizzanti promosse dalla nuova idea di classicità teorizzata da Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi[34]. Il personaggio in esame è modellato con attenzione mimetica soprattutto nel volto, si contraddistingue per l'espressione concentrata ed intensa conferitagli dai tratti fisionomici molto marcati, come la bocca incisiva e carnosa, gli occhi dalle palpebre aggettanti e scavate, le arcate sopracciliari tozze e segnate, la barba raccolta in grappoli e ciuffi virgolettati nettamente scanalati; un volto da "pugilatore" chiaramente ispirato ai valori di *dignitas* e *gravitas* dell'antica Roma esaltati dalla cultura umanistica e riscontrabili in opere come la testa del *San Matteo* di Bernardo Ciuffagni, nel lirismo antichizzante dei *Santi Quattro Coronati* licenziati tra il 1410 e il 1415 da Nanni di Banco per la nicchia dell'Arte dei Maestri di Pietra e

[32] Sulla decorazione scultorea di Orsanmichele si rimanda a: *Orsanmichele a Firenze* 1996; *Orsanmichele and the History* 2012.

[33] Si rimanda alla recente scheda in: E. Neri Lusanna, in *La fortuna dei Primitivi* 2014, pp. 316-318, n. 51.

[34] Sul particolare contesto culturale e artistico 'di passaggio' tra tradizione trecentesca e nuove istanze umanistiche nei principali cantieri del primo Quattrocento fiorentino si rimanda a due recenti contributi, con annessa bibliografia precedente: Neri Lusanna 2012, pp. 29-39; Cavazzini 2013, p. 73.

Legname sul fianco di Orsanmichele, o in opere di pittori coevi, in *primis* negli intensi volti dipinti da Masaccio già nel *Trittico di San Giovenale* per Cascia di Reggello (1422)[35].

Anche nel corpo della statua sono evocate le valenze illustrative di stampo umanistico emerse già nella testa, vi possiamo infatti scorgere una severa e fiera postura, con il ginocchio avanzato in posizione di accennato contrapposto, una consapevolezza anatomica e un vestiario anacronistico, con l'appiombo colonnare della veste dalle scanalature uniformi, percorsa dal disegno geometrico e pendente della dalmatica. Lo sguardo dello scultore, nella concezione essenziale e monumentale della tunica, non sembra però indirizzarsi verso i complicati, fluttuanti panneggi dalle pieghe allentate e oscillanti degli *Evangelisti* marmorei di Santa Maria del Fiore realizzati tra il 1408 e il 1415 da Niccolò di Pietro Lamberti, Bernardo Ciuffagni, Nanni di Banco e Donatello, né verso i sostenuti dinamismi tardogotici promossi in quegli stessi anni da un epigono ghibertiano, come Michele da Firenze, artista che più di tutti, per il suo *modus operandi* e per la specializzazione tecnica, risulta la personalità più affine a quella di Dello Delli.

Il personaggio sembra accostarsi, nella accennata movenza del corpo e nella fluidità delle vesti anche ai risultati promossi ad apertura del Quattrocento dal senese Francesco di Valdambrino, conteso nella sua evoluzione umanistica tra i retaggi tardo-trecenteschi della scuola dei Pisano, una ricerca sulle novità spaziali e compositive fiorentine e gli esiti pittorici tardogotici di Gentile da Fabriano (*Santo Stefano*, Empoli, Museo della Collegiata, 1409 ca.) **(fig. 15)**. Anche nel nostro *Dottore della chiesa* la ricerca consapevole di spazialità nell'accennato movimento del corpo sembra trovare una viva fonte d'ispirazione nelle coeve manifestazioni pittoriche, come dimostra il confronto con il *San Nicola di Bari* (Firenze, Galleria degli Uffizi), che originariamente costituiva uno dei cinque grandi pannelli del *Polittico Quaratesi* - una delle più celebri testimonianze pittoriche del primo Rinascimento fiorentino oggi smembrato tra vari Musei del Mondo - realizzato da Gentile da Fabriano entro il 1425 per la cappella della famiglia omonima in San Niccolò Oltrarno a Firenze[36]. Un'opera di estrema raffinatezza nella decorazione dorata dell'abito, nelle complicate, estrose punzonature, ma che nella postura dell'effigiato presenta un'analoga concezione del disegno e dell'andamento delle monumentali vesti, costruite su una corporatura anatomicamente consapevole ed espansa, contraddistinte da una ricaduta colonnare dei tessuti a mascherare solo un timido accenno di *hanchement*, ormai superato. D'altra parte, già nel drammatico realismo del *Vir Dolorum* del Victoria and Albert Museum, Dello aveva dato prova della sua particolare versatilità figurativa e della capacità di attingere ad un repertorio ancora inusuale per la plastica fiorentina, aggiornato anche sulle invenzioni della scultura e dell'oreficeria d'oltralpe - accentuate senz'altro dalla presenza a partire dal 1422 dei tre maestri borgognoni nella fucina ghibertiana - ben percepibile anche in altre opere riconducibili alla sua precoce attività plastica.

---

[35] Sul percorso e sulle tendenze della statuaria monumentale del primo ventennio del Quattrocento a Firenze, in relazione ai cantieri del la cattedrale di Santa Maria del Fiore e di Orsanmichele, oltre ai contributi menzionati alla nota 34, si vedano anche: Bellosi 2002, pp. 14- 51; Galli 2013, pp. 89-95.

[36] In ultimo: A. Cecchi, in *Gentile da Fabriano* 2006, pp. 256-261, n. VI.3, con bibliografia precedente.

Nel corso degli anni sono infatti entrate a far parte del *corpus* di Dello altri due gruppi fittili con una documentata provenienza dal medesimo complesso di Sant'Egidio. Il primo è un altorilievo raffigurante il *Calvario* (*Cristo crocifisso, Vergine Maria e San Giovanni*) anticamente collocato in una cappella adiacente al convento delle Oblate di Santa Maria Nuova[37] e poi, nel corso 1936, trasferito nella nuova sede monastica di Careggi (oggi Azienda Ospedaliera) dove si conserva tutt'ora all'interno degli spazi dell'antica sagrestia[38] **(fig. 16)**. Il gruppo si accosta perfettamente alle altre opere di Santa Maria Nuova per motivi di ordine stilistico anche se nei suoi caratteri di acuto arcaismo, di intensità espressiva dei volti e nella modulazione più drammatica del torso di *Cristo*, congiuntamente alle evidenti inflessioni dalla Porta Nord e in generale dall'oreficeria di ambito ghibertiano - si vedano a proposito le due croci astili del Museo del Tesoro di santa Maria ad Impruneta (Firenze) o del Museo Diocesano di Pistoia (1421 ca.)[39] - andrebbe collocato agli antipodi dell'attività delliana e ritenuto forse una delle primissime testimonianze plastiche dell'artista in quel cantiere, oltreché il frutto in quegli anni delle frequentazioni del maestro con pittori della sua generazione, come Paolo Schiavo autore della *Crocifissione* dell'oratorio di Santa Maria delle Grazie a Stia analoga al *Calvario* di Dello per scelte compositive, iconografiche e narrative[40]. A questi elementi si aggiungono ancora una volta le suddette questioni di carattere tecnico-esecutivo che scorgiamo nella peculiare struttura del rilievo, costituito dall'assemblaggio di cinque moduli pieni - assemblati tramite arpioni in ferro su un fondale ligneo dipinto - con una morfologia che evidenzia figure plasmate con un impasto poco raffinato, modellate con spessori molto consistenti (il Cristo a tutto tondo, il resto ad altorilievo) e non fornite del necessario assottigliamento della massa di argilla, proprio come le sculture di Sant'Egidio.

La seconda opera è un monumentale altorilievo in terracotta policromata (cm 176x75) dalle elegantissime forme tardo-gotiche, oggi conservato nelle collezioni del Museo Nazionale del Bargello (**fig. 17-19**), che è stato proposto in passato di identificare con quel "tabernacolo dentro al quale erano una nostra donna" ricordato da Giorgio Vasari, nella *Vita* dedicata al miniatore Gherardo del Fora, sulla facciata della chiesa di Sant'Egidio a tramezzare l'affresco con la *Consacrazione della chiesa* di Bicci di Lorenzo; luogo da dove fu rimosso già nel corso del Cinquecento quando si decise di aprire una nuova porta sul prospetto dell'edificio[41].

Ricordato sul finire dell'Ottocento ancora nella Galleria dello Spedale di Santa Maria Nuova con un riferimento alla maniera di Jacopo della Quercia[42], poi riferito alla cerchia di Lorenzo Ghiberti[43] e al

---

[37] La collocazione ancora in Santa Maria Nuova è ricordata in: Paatz 1940-1954, IV, 1952, pp. 21-22.

[38] In ultimo: M. Santanicchia, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 222-223, n. 62, con bibliografia precedente. Sull'opera si rimanda anche alla sostanziosa ed esaustiva scheda, che ripercorre limpidamente tutte le vicende conservative e storico-critiche del gruppo del *Calvario*, compilata da Serena Tarantino nel 2014 e disponibile all'indirizzo web: http://www.aou-careggi.toscana.it/oltrelacura/oltrelacura-site/oblate/oa_delli.html.

[39] *Lorenzo Ghiberti* 1978, pp. 125-138; Bemporad 2013, pp. 31-42; G. Donati, in *Bagliori dorati* 2008, pp. 204-205, cat. 52.

[40] Sulle varie proposte attributive e sulla cronologia del tabernacolo: L. Martini, in *Lorenzo Ghiberti* 1978, pp. 220-221; G. Gentilini, in *La civiltà del cotto* 1980, pp. 89-90, cat. 2.1; Vaccari-Agosti-Morandei 1992, pp. 175-179; F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico* 2009, pp. 250-251, cat. 88; M. Santanicchia, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 222-223.

[41] F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico* 2009, p. 232, n. 5.

[42] Andreucci 1871, p. 43; Ridolfi 1897, p. 22.

[43] Sirén 1907, pp. 49-54; Id. 1909, pp. 68-69; Paatz-Paatz 1940-1954, p. 34.

suo epigono Michele da Firenze, al tempo ancora il Maestro della Cappella Pellegrini[44], quest'opera apre ad una problematica molto più ampia riguardante la piena autografia delliana e che potrebbe trovare una giusta contestualizzazione all'interno delle frequentazioni avviate agli albori della sua carriera con lo scultore fiorentino Giuliano di Nofri, che sarà, come vedremo più avanti, il fondamentale elemento di congiunzione tra il periodo italiano e la prolifica fortuna iberica dell'artista.

Sebbene la sostanziale uniformità stilistica dell'intero gruppo proveniente da Santa Maria Nuova abbia raccolto generalmente l'ampio consenso della critica, non sono mancate infatti nel corso dei decenni prese di posizione improntate ad una maggiore cautela attributiva, su tutte quella di Luciano Bellosi che raccolse il gruppo di opere di Sant'Egidio sotto il nome convenzionale di "Maestro di Santa Maria Nuova", artista più anziano rispetto a Dello e la cui attività avrebbe dovuto esser letta in parallelo, cronologico e stilistico, a quella di Michele da Firenze[45]. Per lo studioso, la compresenza di caratteri strettamente donatelliani con goticismi, calligrafie e ghirigori insistiti, propri dell'universo ghibertiano, appariva molto forte tanto da ipotizzare una formazione di quel plasticatore in anni molto precoci e incompatibili con la prima attività del Delli[46]. Tale contestualizzazione trovava sostegno per Bellosi in una proposta avanzata da Margrit Linser che suggeriva una palese "rassomiglianza" tra il *Vir Dolorum* di Santa Maria Nuova e il *Crocifisso* ligneo della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (**figg. 20-22**); un'opera che la studiosa, in virtù della presenza sul *lignum crucis* di un'arme in lega metallica identificata nello stemma dell'antipapa Giovanni XXIII, *alias* Baldassarre Coscia, che avrebbe commissionato l'opera nel corso della sua parentesi fiorentina tra il 1415 e il 1419, assegnava alla mano di un artista più esperto e attivo in anni più precoci rispetto al nostro Dello[47]. La tesi avanzata dalla Lisner, sostenuta da Bellosi nel considerare la possibilità di un profilo anche da intagliatore di crocifissi per il maestro di Santa Maria Nuova, fu successivamente messa in discussione da Alessandro Parronchi il quale dimostrò la non pertinenza dello stemma con l'arme del Coscia, facilmente individuabile per l'emblema della gamba al centro dello scudo, come si vede nel sepolcro dedicatogli da Donatello e Michelozzo nel Battistero di San Giovanni. Doveva invece trattarsi dello stemma di papa Niccolò V Parentucelli eletto nell'anno 1447 e che, a detta dello studioso, avrebbe permesso di posticipare l'esecuzione dell'opera ad una fase molto più avanzata dell'attività di Dello[48]. La cronologia di quell'arme non sembra tuttavia risolutiva per le questioni riguardanti la cronologia o la paternità dell'opera, in quanto potrebbe essere stata apposta in un momento successivo alla messa in opera del *Crocifisso*, anche perché, come già faceva notare la Lisner, al di sotto si poteva scorgere un più antico stemma dipinto, oggi non più leggibile, forse proprio quello dell'originario committente.

I richiami del *Crocifisso* di San Lorenzo al *Vir Dolorum* fittile già in Santa Maria Nuova rimangono tuttavia così forti da non permettere di scartare definitivamente l'ipotesi di un'attività di Dello anche

[44] Von Fabriczy 1909, p. 38, n. 130.
[45] Bellosi 1983, pp. 3-24.
[46] Bellosi 1989, pp. 7-12.
[47] Lisner 1968, pp. 115-129.
[48] Parronchi 1969, pp. 109-110. Anche Giancarlo Gentilini concordava con Parronchi oltre che sulla paternità delliana, su una datazione del *Crocifisso* negli anni quaranta del Quattrocento: G. Gentilini, in *La civiltà del cotto* 1980, pp. 89-90.

come scultore di cristi lignei. Questo potrebbe trovare conferma in questioni cronologiche in quanto il *Cristo* laurenziano si potrebbe collocare tra il 1428, anno in cui si conclusero i lavori di edificazione dell'ambiente brunelleschiano[49], e il 1432-33, quando fu completato l'altare della Sagrestia[50] e, è da credere, presero avvio gli offici liturgici che implicavano necessariamente la presenza sull'altare di un oggetto devozionale come il Cristo crocifisso. L'opera potrebbe infatti essere stata commissionata dall'influente Giovanni di Bicci de' Medici (prima della sua morte avvenuta il 20 febbraio del 1429), che fu il principale promotore dei lavori di costruzione della Sagrestia Vecchia[51] e personaggio per cui Dello eseguì, stando sempre al Vasari, "tutto il fornimento d'una camera che fu tenuto cosa veramente rara et in quel genere bellissima"[52]. Lo stesso Giovanni di Bicci, che era giunto a Venezia nel 1424 per sfuggire alla pestilenza, coinvolto nella missione diplomatica per conto della Repubblica fiorentina al fianco di Ghiberti e Palla Strozzi, dovette essere insieme a Paolo Uccello una di quelle personalità cui si legò Dello in occasione del soggiorno lagunare[53].

Ad oggi, le notizie ancora troppo frammentarie sul percorso artistico di Dello Delli rendono problematico il riconoscimento di una sua attività come scultore in legno, e l'ipotesi a mio avviso più percorribile sarebbe quella di mantenere la paternità del *corpus* di Sant'Egidio e quella del Cristo di San Lorenzo a due personalità distinte anche se tra loro strettamente legate. La linea di collegamento tra queste due produzioni troverebbe una coerente spiegazione, da un visto storico ma anche stilistico, nella prolifica attività dello scultore di Crocifissi Don Romualdo da Candeli, la cui prima comparsa risalente al 1456 è menzionata all'interno delle *Ricordanze* del pittore Neri di Bicci[54]. Don Romualdo, abate del monastero di Sant'Andrea a Candeli, cui si riferisce oggi una folta serie di Cristi lignei la gran parte dei quali eseguiti in collaborazione proprio con Neri lungo un arco cronologico molto vasto fino alla metà dell'ottavo decennio del XV secolo, dovette compiere la sua formazione religiosa ed artistica all'interno del monastero di Santa Maria degli Angeli nel corso degli anni quaranta, avviandosi verso una carriera artistica autonoma presumibilmente sul finire di quel decennio. Don Romualdo con Dello non condivise rapporti lavorativi diretti ma l'affinità dei suoi *Crocifissi* più arcaici proprio con il *Vir Dolorum* lasciano chiaramente intendere come gli scambi artistici tra il complesso di Santa Maria Nuova e l'adiacente monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli furono per don Romualdo davvero significativi. Anche il *Cristo* di San Lorenzo potrebbe inserirsi in questo contesto di assimilazioni e considerarsi, date le strettissime consonanze con il *corpus* di Don Romualdo, il prototipo di tutti i successivi crocifissi realizzati dall'artista camaldolese in rapporto lavorativo esclusivo con Neri

[49] Sulla base della data ritrovata incisa su una banda terminale della lanterna della cupola da Sanpaolesi, in occasione dei restauri condotti tra il 1941 e il 1943, ad indicare il termine di completamento di quella struttura architettonica: Ruschi 1989, pp.18-22; Sanpaolesi 1948, p. 23

[50] Pacciani 1994, pp. 85-99.

[51] Ruschi 1989, pp. 68-87; Pacciani 1994, pp. 85-99.

[52] Vasari [1568] ed. 1878-1885, II, 1878, p. 150.

[53] Haines 2001, pp. 57-63.

[54] Santi 1994, pp. 365-370; Id. 2011, pp. 197 - 203; Id. 2013, pp. 259-262. Sull'argomento si vedano anche: Valenti 2011(2012), pp. 159-164; Traversi 2015, pp. 203-221; in ultimo: Santi 2016, pp. 89-101.

di Bicci, in una sorta di emulazione del consorzio artistico che due decenni prima Dello Delli aveva avviato con il padre di Neri, Bicci di Lorenzo, proprio nel cantiere di Santa Maria Nuova.

Ritornando alle riflessioni stilistiche avanzate da Luciano Bellosi in relazione alle opere raccolte sotto il nome di "Maestro di Santa Maria Nuova", alla luce di quanto detto fino ad ora, possiamo affermare che quel peculiare gergo dalle vive formule tardo-gotiche che lo studioso riconosceva *in toto* al gruppo di Sant'Egidio andrebbe in realtà circoscritto al solo tabernacolo mariano del Bargello (**fig. 17**); l'unica opera che, a mio avviso, dell'intero gruppo di Sant'Egidio spicca per l'elevata raffinatezza esecutiva e perizia tecnica, manifestando acuti e puntuali richiami all'universo ghibertiano della porta Nord del Battistero e più in generale alle manifestazioni artistiche del primo quindicennio del secolo.

Lo stesso Bellosi individuava nelle due piccole figure di *Profeti* (**fig. 18**) che si ergono dagli sproni del tabernacolo chiari riferimenti al dibattito artistico nato ad apertura del XV secolo intorno alle gigantesche figure di profeti destinate alla balaustra della tribuna esterna della basilica di Santa Maria del Fiore, in particolare al monumentale *Giosuè* fittile realizzato da Donatello nel 1410 per il lato nord della cattedrale[55]; artista a cui rimanda anche l'erculea prestanza del *Bambino*, risultante delle più fresche riprese antichizzanti e delle straordinarie invenzioni posturali ed espressive promosse dal maestro. Anche la copertura a cupola del tabernacolo, facilmente identificabile in un'empirica preconizzazione del progetto brunelleschiano per Santa Maria del Fiore, i cui modelli figurativi e progettuali dovevano circolare già a partire dal 1418[56], mostra in realtà significativi debiti verso la tradizione trecentesca, in particolare nei confronti del *tabernacolo dell'Arte dei Medici e Speziali,* probabile opera di Jacopo di Piero Guidi, eseguito nel 1399 a ornamento di una nicchia sul lato meridionale di Orsanmichele[57]. Inoltre, nel tabernacolo del Bargello si accentuano le tendenze lineari, pittoriche e ritmiche del rilievo, con il rigoglioso modellato delle vesti della Vergine dalle fitte pieghe pendenti e dalle sagomature affilate, che richiamano in maniera esplicita le volute degli *Evangelisti* del Lamberti e del Ciuffagni per le nicchie del portale maggiore di Santa Maria del Fiore, completati nel 1415. Ugualmente anche nelle eleganti forme architettoniche e nelle soluzioni decorative del tabernacolo, composto da affusolate colonne tortili, timpani gattonati, capitelli pensili, e da un sontuoso peduccio alla base decorato con finissimi motivi fitomorfi, emergono le tangenze con le opere di oreficeria uscite dalla bottega ghibertiana o, ancora, con i tabernacoli esterni di Orsanmichele eseguiti ad apertura del secolo sulla scorta di invenzioni grafiche prodotte dal celebre maestro.

Un importante elemento di giudizio nel valutare l'effettiva paternità delliana del tabernacolo giunge però anche da questioni di ordine tecnico-esecutivo emerse in occasione dell'intervento di restauro recentemente effettuato dallo Studio Monti di Firenze. Il tabernacolo del Bargello risulta il frutto

[55] Bellosi 1989, p. 8; Paolozzi Strozzi-Bormand 2013, p. 21. Il monumentale *Giosuè* di Donatello fu realizzato entro il 1410 poiché il 15 gennaio 1411 è documentata la sua policromia a biacca stesa dal pittore Bernabò di Michele: Bellosi 2002, p. 25, nota 34, con bibliografia precedente.

[56] Sulle vicende costruttive e documentarie del cantiere brunelleschiano della cupola: Saalman 1980; Poggi 1909, ed. Firenze 1988; Verdon 1995, pp. 9-32, con bibliografia di riferimento.

[57] D. Finiello Zervas, in *Orsanmichele a Firenze* 1996, I, pp. 458-460; II, pp. 76-77. La statua raffigurante la *Madonna della Rosa*, in marmo carrarese, oggi ricoverata nelle stanze del Museo di Orsanmichele è attribuita allo scultore fiorentino Piero di Giovanni Tedesco.

dell'assemblaggio di quattro differenti sezioni orizzontali e non, come nel caso dell'*Incoronazione* e del *Calvario*, del congiungimento di più parti ricavate dal sezionamento del rilievo lungo i margini delle figure principali[58]. Nel tabernacolo del Bargello una prima fascia, partendo dall'alto, comprende i *Profeti* e la pseudo-lanterna, una seconda la cupola, i pinnacoli e i due angeli reggi-cortina estendendosi fino all'altezza delle spalle della Madonna, una terza - quella principale - comprende le colonnine tortili ed il gruppo della *Vergine con il Bambino*, modellato a parte e svuotato dato il consistente aggetto, mentre un'ultima è costituita dalla monumentale mensola preziosamente ornata da motivi fitomorfi, anch'essa molto aggettante e svuotata nel tergo. La maggiore complessità e raffinatezza tecnica che emerge nella modellazione e nell'assemblaggio dell'altorilievo rispetto alle opere presumibilmente coeve del gruppo di Sant'Egidio, porterebbe quindi a considerare l'ipotesi che il tabernacolo del Bargello - trasposizione in forme monumentali di un prezioso reliquiario - sia stato eseguito da un artista più maturo di Dello Delli, di elevata versatilità tecnica, da ricercare tra le personalità coinvolte nella fucina ghibertiana della Porta Nord, con capacità predominanti nel campo della cero e della coroplastica e in particolare dell'oreficeria.

L'analisi ravvicinata dell'opera ha permesso inoltre di rivelare che le specchiature dei timpani, della cupola, degli sproni e del basamento (**figg. 18-19**), qui con l'iscrizione mariana, sono state ottenute attraverso l'applicazione di tessere vitree dorate a foglia d'oro, ricoperte di azzurrite, poi graffite facendo emergere le decorazioni geometriche e la scritta, e soprammesse da un inserto in cristallo di rocca. Un *modus operandi* che richiama la tecnica pittorica del vetro graffito e dorato largamente diffusa nel campo della pittura su tavola nel corso del Trecento, di cui rende conto limpidamente Cennino Cennini nel capitolo CLXXI del suo *Libro* dedicato alle "due maniere" in cui si lavorava il vetro, cioè nelle "finestre" e in "pezzi di vetro, i quali si mettono in anconette o vero adornamento di orliquie" [59]. Si trattava di una tecnica di elevata raffinatezza in cui si fondevano "le caratteristiche dell'operare solitario e diligente del miniatore con quelle del disegnare con la punta d'argento e del niellare"[60] e di cui a Firenze, nei primi due decenni del Quattrocento, risulta essere specialista Lorenzo Monaco in opere come la *Madonna col Bambino* di Parigi (Musée du Louvre), nel piccolo reliquiario ligneo con un santo di Lione (Musée de Baux-Arts) e nella *Madonna col Bambino in trono e due santi*, datata 1408, oggi a Torino (Museo Civico di Palazzo Madama)[61].

Considerata l'adiacenza del complesso di Santa Maria Nuova con l'antico convento di Santa Maria degli Angeli dove risiedeva ed operava Lorenzo Monaco, la sua documentata attività tra primo e secondo decennio del Quattrocento anche nel campo delle vetrate dipinte[62] e la sua affinità elettiva

---

[58] Vaccari-Agosti-Morandei 1992, pp. 175-179; F. Brasioli, in *Il patrimonio artistico* 2009, pp. 250-251, cat. 88; M. Santanicchia, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 222-223

[59] Cennini [s.d.] ed. 1970, cap. CLXXII; Pettenati 1978, p. XXIII.

[60] Ivi, p. XXV.

[61] Toesca 1951, p. 863, fig. 715; Eisenberg 1989, p. 171; L. Kanter, in *Painting and Illumination* 1994, cat. 27; Pettenati 1978, pp. 15-16.

[62] Lorenzo Monaco tra il 1411 e il 1412 riceve l'incarico di eseguire tre vetrate con *Episodi della Vita della Vergine* per la lunetta centrale della facciata est di Orsanmichele, di cui oggi rimane solamente la *Visione di Gioacchino* (Firenze, Museo di Orsanmichele): Finiello Zervas, in *Orsanmichele a Firenze*, 1996, I, pp. 189-190.

con l'arte di Lorenzo Ghiberti, non è da escludere che sia toccato proprio al pittore camaldolese, o a qualche importante artista attivo nella sua bottega, intervenire nella decorazione pittorica e nell'ornamentazione a tessere vitree del tabernacolo oggi al Museo del Bargello, eseguito da una maestranza di una generazione precedente a Dello, molto prossima a Lorenzo Ghiberti e che forse potremmo riconoscere in Giuliano di Nofri, personalità ad oggi ancora molto fumosa nelle fasi della sua carriera fiorentina seguenti i ritorni in patria dopo le parentesi lavorative a Valencia (1418-1424) e Barcellona (1431-1435), come vedremo nei capitoli più avanti.

Documentato tra i più fidati collaboratori di Lorenzo Ghiberti, di cui compare come testimone insieme al senese Giovanni di Turino nell'allogazione dei rilievi del fonte battesimale di Siena nel 1417, Giuliano nacque a Firenze nel 1397 e proprio nel 1417 risulta immatricolatosi all'Arte dei maestri di Pietra e Legname[63]. L'artista aveva alle spalle una duplice formazione, completata presso la fucina ghibertiana della Porta Nord del Battistero, ma che agli inizi dovette avviarsi al fianco del fratello Andrea con il padre Nofri di Romolo, console dell'Arte dei Maestri e Legname dal 1401 a l410, a capo di una delle botteghe di 'lastraiuoli' più rinomate a Firenze[64] il cui prestigio è esemplificato dalla chiamata a stimare il *San Marco* di Donatello per la nicchia dei Linaioli di Orsanmichele[65]. Nel 1427 Giuliano appare nella portata catastale del fratello Andrea, divenuto anch'egli una delle personalità più accreditate, nel ruolo di maestro muratore, nei cantieri fiorentini del primo trentennio del XV secolo[66], con il quale gestiva la bottega ereditata dal padre situata in zona Porta Rossa[67]. Tra gli incarichi più prestigiosi portati avanti da Andrea c'era anche la partecipazione al cantiere della chiesa di Sant'Egidio e del complesso ospedaliero di Santa Maria Nuova, dov'è documentato tra il 1418 ed il 1420, ed in seguito anche tra il 1423 ed il 1425, per il riassetto architettonico della chiesa e del chiostro[68].

Sulla base di questa circostanza, Andrea Franci suggerì un'attività di Giuliano come scultore in quel medesimo cantiere e di riconoscere la sua mano proprio nella lunetta con l'*Incoronazione* sopra l'ingresso della chiesa di Sant'Egidio. Tale proposta si fondava sulle peculiarità e le analogie stilistiche rilevate dallo studioso con i dodici rilievi in alabastro con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, e in particolare proprio con l'*Incoronazione della Vergine*, che Giuliano scolpì per l'antico recinto del coro della cattedrale

---

63 ASF, *Arte dei Maestri di Pietra e di Legname*, vol. 2, cc 17, 23v; Rensi 1987, p. 93 (nota 38).

64 Ricordata anche nelle memorie di Buonaccorso Pitti come "la bottega dei Romoli": Pitti 1720, p. 128.

65 Gualandi 1843, pp. 106-107; Passerini 1866, p. 162; Passerini 1892, pp. 79-80, nota 2; Rensi 1987, p. 94.

66 Sempre nel 1414 risultano dei pagamenti ad Andrea di Nofri di Romolo per dodici peducci (uno è andato perduto) destinati alla sala dell'udienza dell'Arte dei Rigattieri. Nel 1416 per dei capitelli e davanzali per Santa Lucia de' Magnoli (Sebregondi 2005, pp. 64, 71), nel 1419-1420 per l'edificazione della Sala del Papa Martino V in Santa Maria Novella (Franci 2001, p. 435). Il 18 febbraio 1426 fu chiamato, insieme a "Lippo pittore" e a Cola di Niccolò Spinelli d'Arezzo, per stimare una statua di Donatello, forse il *Geremia* per il campanile della cattedrale (Poggi 1909, I, p. 49). Solo tre anni più tardi, il 27 novembre del 1428, Andrea di Nofri è attestato come garante per Donatello e Michelozzo per il compimento del pulpito di Prato: Franci 2001, p. 435, nota 19; Sebregondi 2005, p. 71, nota 164.
Sulla vicenda biografica e lavorativa di Andrea di Nofri si rimanda ai contributi di: Franci 2001, speciatim pp. 434-436, Fioravanti 2013-2014, pp. 22-30.

67 La bottega si trovava nel secondo tratto dell'odierna via Porta Rossa e faceva parte del quartiere di Santa Maria Novella. Sappiamo che doveva trattarsi dell'unica bottega di lastraiuoli attiva in quella zona Grossi 2000, p. 8; Fioravanti 2013-2014, p. 15.

68 Rensi 2002, pp. 66-67; Sebregondi 2005, p. 64.

di Valencia tra il 1418 e il 1424[69] **(figg. 23-24)**. L'Incoronazione fiorentina non trova in realtà riscontri, se non di ordine tipologico ed iconografico, con l'omonima scena valenciana e in generale con tutte le altre storie del *trascoro;* al contrario qui il linguaggio espresso da Giuliano, assuefatto ai goticismi di marca ghibertiana e parimenti votato a riprese pungenti dall'arte di Donatello, si distanzia dal fare più greve, espressivo, di un artista invece ancora acerbo (Dello) e non aperto, già come Giliano, anche alle influenze tardogotiche del fecondo e ricettivo cantiere della cattedrale valenciana. L'attività del Nofri per Sant'Egidio sarebbe giustificata, secondo Franci, dall'assenza di attestazioni documentarie certe di Giuliano a Valencia in una finestra cronologica compresa tra il 1420 e il 1423, fatto che avrebbe potuto alludere ad un suo temporaneo ritorno a Firenze. Tale proposta comportò inevitabilmente un'espunzione dal catalogo di Dello della lunetta dell'*Incoronazione*, senza dar conto dell'uniformità stilistica ravvisata dal resto della critica al *corpus* di terrecotte di Santa Maria Nuova, e portò lo studioso anche a sollevare perplessità sulla reale esistenza di un Dello Delli scultore. Franci interpretava la lettura offerta da Vasari quale risultato di un'erronea fusione operata dallo storiografo aretino tra le figure di Giuliano e di Dello in virtù delle analoghe biografie e dei percorsi artistici consumati tra Italia e Spagna in anni non troppo distanti tra loro[70].

Dalla sponda opposta del mediterraneo lo studioso catalano Joan Valero Molina aveva presentato con anticipo sul Franci un fondamentale contributo dedicato anch'esso alla figura di Giuliano di Nofri, destinato non solo a ribaltare le tesi dello studioso fiorentino ma anche ad apportare una nuova e definitiva conferma sull'esistenza di Dello scultore la cui attività poteva da quel momento ritrovarsi, proprio al fianco di Giuliano di Nofri, nel cantiere della cattedrale di Barcellona nel gennaio del 1434[71] (vedi cap. 2.3).

L'ipotesi di Franci veniva così a cadere, ma le comunanze di ordine tipologico e stilistico osservate dallo studioso fiorentino tra le opere valenciane di Giuliano e il gruppo di terrecotte di Santa Maria Nuova, alla luce delle nove acquisizioni del Valero Molina, possono ora essere reinterpretate come la risultante di una comune, feconda frequentazione tra i due artisti avviata a Firenze prima della partenza del secondo per Valencia nel 1418, forse proprio all'interno della fucina di Ghiberti come proposto ad apertura del capitolo.

---

[69] Giuliano di Nofri compare nel cantiere a partire dal 5 luglio 1418, in cui subentrò sotto la supervisione del Jaume, maestro cui dal 1415 era stato affidato l'incarico di realizzare la struttura architettonica del coro. Il cantiere, di cui si registrano pagamenti per coppie di formelle a cadenze annuali corrisposti o al solo Giuliano in vece di Jaume Esteve, o a entrambi, proseguì almeno fino al 1424, quando venne stimato dai due sovrintendenti Coscolla e Belanguer. La documentazione relativa al coinvolgimento di Giuliano di Nofri nel cantiere valenciano è stata recuperata all'interno dei Libre d'Obres conservati presso l'Archivio della Cattedrale di Valencia, per la cui trattazione e interpretazione si rimanda ai seguenti contributi: Sanchis Sivera 1909; Schmarsow 1911; Mayer 1923, pp. 337-346; Valero Molina 1999, pp. 59-76; García Marsilla 2012, pp. 58-61; in ultimo si rimanda alla Tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte - *Giuliano di Nofri di Romolo: Lastraiuolo a Firenze, Imaginero in Spagna* - discussa presso l'Università degli Studi di Perugia, a.a. 2013/2014, relatore Giancarlo Gentilini, da Caterina Fioravanti, che gentilmente mi ha permesso di consultare. Su questo argomento Caterina Fioravanti sta conducendo un progetto di Dottorato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Una trattazione su Giuliano di Nofri e Valencia si rimanda ai capitoli 2.2 e 2.3.

[70] Franci 2001, pp. 448-449.

[71] Valero Molina 1999, pp. 59-76. Sulle varie fasi costruttive e decorative del chiostro della cattedrale e sulle varie maestranze coinvolte, dove Giuliano di Nofri appare ancora identificato inavvertitamente come Giuliano da Poggibonsi, si rimanda a: Valero Molina 1993, pp. 29-41.

Sulla parentesi vissuta da Giuliano e Dello Delli nel cantiere di Barcellona e dei risvolti di un loro consorzio artistico nel cantiere della cattedrale e di altri importanti edifici di culto cittadini torneremo specificatamente negli appositi capitoli successivi. Per ora ci limitiamo ad affrontare l'importanza che ricoprì Giuliano di Nofri nel percorso lavorativo e biografico di Dello tra il suo ritorno dal soggiorno a Venezia nel 1430 e la partenza per la Spagna sul finire del 1433.

1.2

LA PARENTESI FIORENTINA PRIMA DELLA PARTENZA PER LA SPAGNA

(1430-1433)

Nel corso del giugno del 1425 Dello lasciò Siena e le due prestigiose commissioni per il Palazzo Pubblico, forse spaventato dall'epidemia di peste che si stava diffondendo rapidamente tra Firenze e Siena, e si rifugiò a Venezia dov'era in esilio il padre Niccolò portando con sé anche il fratello minore Sansone, undicenne, assieme al quale è documentato in Laguna nel 1427[72].

Il silenzio documentario sulla famiglia di Dello e sullo stesso pittore nel corso di quel soggiorno ci impongono ad ipotizzare una sua presenza all'interno della ricca colonia artistica fiorentina che già sul finire degli anni dieci avevano iniziato ad affluire a Venezia importando gradualmente la prima ampia ventata di novità rinascimentali verso i domini d'entroterra della Repubblica.

Dello, fece sicuramente ritorno a Firenze nel 1430, quando è registrato nella portata del padre Niccolò, residente nella casa di famiglia posta in via Chiara nel popolo di San Frediano[73]. Nella portata successiva del 1433 risulta ancora a carico del padre, il quale viene descritto "acatastato come miserabile" in virtù della pendente accusa di tradimento mossagli dalla Repubblica fiorentina; per la prima volta Dello viene ricordato in rapporto lavorativo con un battiloro di nome Pietro, di cui risulta debitore di tre fiorini, con Lionardo di Piero di ser Antonio e Bindaccio di Bindaccio (di professione non specificata), e con Ridolfo Peruzzi, importante esponente della celebra famiglia di banchieri e mercanti fiorentini, socio con il fratello Berto di una compagnia che operava nel commercio delle stoffe[74] e doveva a Dello cinque fiorini per operazioni non menzionate[75].

Il 26 gennaio del 1433 (1432), Dello si iscrive all'Arte dei Medici e Speziali, la corporazione cui erano soliti iscriversi i pittori, lasciando intendere come al suo ritorno da Venezia fosse diventata questa la

[72] La notizia la desumiamo dalla portata da catastale della madre Monna Orsa a Firenze in quell'anno: APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 3.
[73] APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 4.
[74] Sapori 1955-1967, II, pp. 653-694, in particolare p. 690.
[75] La portata catastale del 1433 trascritta da Condorelli (1968, pp. 210-211) si riferisce ad una copia di cui la versione ufficiale si conserva, pur senza evidenti differenze, all'interno del fondo *Catasto*, serie *Portate dei Cittadini*: ASFi, *Catasto*, 490, c. 324 recto; APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n.5;

sua principale attività[76]. La somma per l'immatricolazione fu corrisposta da "Loysius" (Luigi) Peruzzi, altro esponente di quella famiglia di mercanti e banchieri fiorentini cui Dello evidentemente in quegli anni dovette legarsi nell'esecuzione di quel genere di 'pitture applicate' ricordate anche da Vasari. Che l'artista svolgesse un'attività di pittore in quegli anni è inoltre confermato da un prezioso documento noto ormai da tempo riguardante un atto d'accusa mosso nei suoi confronti nell'ottobre del 1433 dal pittore di Sardegna Ambrogio Salari per un prestito concessogli l'anno precedente e mai restituito[77].

L'attività pittorica di Dello in quel particolare frangente cronologico combacia perfettamente con l'avvio del primo ciclo di affreschi (*Creazione di Adamo ed Eva*; *Creazione degli Animali*) realizzati da Paolo Uccello per il Chiostro Verde di Santa Maria Novella[78] , che la critica è solita datare nei primissimi anni trenta[79]. È proprio a questo ciclo di pitture che la storiografia fiorentina legava un coinvolgimento di Dello Delli al fianco del Doni, ritenendolo l'autore della scena con la *Benedizione di Isacco a Giacobbe* [80], posta nell'angolo tra il lato orientale e meridionale del chiostro; storia che in realtà non rientra nella parte di affreschi riconducibili allo stesso momento di attività di Paolo Uccello e che ha creato non pochi problemi agli studi nel corso dei decenni[81].

Il vasto ciclo di *Storie dell'Antico Testamento*, commissionato intorno al 1348 ma avviato sicuramente solo dopo il 1390, si articola sui tre lati del chiostro: quello orientale con *Storie della Creazione e di Noè*; quello meridionale con *Storie di Abramo e Isacco*, e quello occidentale con *storie di Giacobbe*. L'intero ciclo fu realizzato a più riprese nel corso di alcuni anni: una prima fase (*Storie di Abramo* e tutte le *Storie di Giacobbe)* nei primi decenni del XV secolo; una seconda (*Storie della Creazione)* nei primi anni trenta e un'ultima (*Storie di Noè*) nel decennio successivo, che vide coinvolto ancora il Doni con le due celebri scene del *Diluvio Universale e recessione delle acque* e il *Sacrifico di Noè-Ebrezza di Noè*[82]. È ormai parere diffuso, sulla base di questioni di carattere stilistico, iconografico, ma anche di ordine tecnico-esecutivo,

---

[76] Il documento è trascritto integralmente e correttamente in; Frey 1885, p. 366; APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 10. Le verifiche archivistiche condotte in occasione di questo studio hanno permesso di correggere l'errore di trascrizione, risalente a Gaetano Milanesi ma poi avallato da tutta la critica che al posto di Loysius riportava il nome di Ridolfo Peruzzi: Vasari [1568] ed. 1878-1885, II, 1878, p. 149. In ultimo: Bambac 2005b, p. 82, doc. 5, dove viene ipotizzato che la somma versata per l'iscrizione dal Peruzzi sia indicativa di un'assenza da Firenze dello scultore già a quelle date. Spiegazione tuttavia non convincente per il semplice fatto che non avrebbe avuto nessun senso per Dello, per giunta in critiche condizioni economiche, versare dei soldi di iscrizione all'Arte proprio nel momento della sua assenza dalla città.

[77] APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 11. Il documento è pubblicato per la prima volta in: Gronau 1932, pp. 385-386.

[78] A ricordare l'impegno di Paolo Uccello sono le principali fonti quattro e cinquecentesche: Manetti [1494-1497] ed. 1957, p. 335; Billi [1506-1530 ca.] ed 1991, p. 86; Albertini [1510] ed 2010, p. 97; Anonimo Magliabechiano [1537-1542 ca.] ed. 1892, p. 99;

[79] Non sappiamo quando Paolo Uccello fece ritorno a Firenze, sicuramente questo avvenne prima del marzo del 1432 quando l'Opera del Duomo, in procinto di commissionare all'artista due mosaici per la Cupola, scrive una lettera all'oratore della Repubblica di Venezia Piero Beccanugi, per chiedere quale fosse stata la portata dell'attività svolta dal Doni in quel settore: Hudson 2008, pp. 376-377, doc 9; Minardi 2017, p. 53. Per quanto riguarda la datazione degli affreschi del Chiostro Verde si rimanda alle sintesi bibliografiche effettuate nelle schede degli affreschi in; Borsi-Borsi 1992, pp. 290-293, n. 4.; Minardi 2017, pp. 55-65.

[80] Anonimo Magliabechiano [1537-1542 ca.] ed. 1892, pp. 95 ss.; Gelli [sec. XVI] ed. 1896, p. 27; Vasari [1568] ed. 1966-1987, pp. 37-41.

[81] Sul possibile riconoscimento di Dello Delli in Santa Maria Novella si rimanda ai contributi: Salmi 1934, pp. 182-186; Condorelli 1991, pp. 141-149. Le proposte dei due studiosi si basano su dei lacerti di affreschi in terra-verde conservati, prima della seconda Guerra Mondiale, già in condizioni molto precarie, all'interno del Convento e poi dispersi nel corso del conflitto armato. L'attribuzione di quelle scene con *Storie Mariane e di Cristo*, non pertinenti al ciclo del Chiostro Verde si basa sostanzialmente sul confronto con le tavole dipinte del retablo di Salamanca.

[82] Per le vicende storiche e in generale attributive di tutto il ciclo si rimanda a: Frosinini 2003, pp. 27-39; Felici-Pini-Vigna 2007(2008), pp. 13-48; Giura 2016, pp. 120-132; Minardi 2017.

che a succedersi siano stati in quel complesso e longevo cantiere molteplici artisti[83]. In occasione della più antica campagna d'interventi - dove secondo le fonti avrebbe dovuto localizzarsi l'attività di Dello - intervennero due maestri o due botteghe tra loro consorziate, collocabili più agevolmente nel solco della pittura fiorentina d'ispirazione ancora tardo-trecentesca e in una cronologia estendibile al massimo entro il primo trentennio del secolo, sicuramente precedente la seconda fase in cui intervenne Paolo Uccello[84].

È ormai appurato sulla scorta di un'incompatibilità cronologica, che l'intervento di Dello non debba essere ricercato in quella prima fase, ma eventualmente in occasione della seconda campagna di lavori guidata da Paolo Uccello, che ebbe inizio proprio con un intervento diretto del maestro nella coppia di scene della prima campata orientale, di ormai indiscussa paternità: *Creazione* e *Peccato originale* **(fig. 24-25)**. Non fu però il Doni l'unico artista chiamato ad intervenire in quella fase, gli si affiancarono almeno altri due pittori a lui molto prossimi ancora oggi anonimi - i nomi proposti sono stati in passato quelli di Francesco d'Antonio e più recentemente del "Maestro di Vincigliata" - cui spetterebbero le scene articolate lungo la seconda e la terza campata del lato orientale raffiguranti rispettivamente, la *Cacciata dal Paradiso terrestre* e il *Lavoro dei progenitori* **(figg. 26-28)**, il *Sacrificio di Caino* e l'*Uccisione di Abele* e *Lamech uccide Caino* **(figg. 29)**, la *Costruzione dell'Arca* e l'*Ingresso degli animali nell'Arca*[85]. Sono queste due, improntate ad un linguaggio vezzoso, narrativo, umorale, di sapore ancora pienamente tardogotico, le pitture che forse più di tutte le altre possono accostarsi per affinità culturale allo stile presunto di Dello Delli - come proposto da Georg Pudelko e in parte da Alessandro Parronchi[86] - così come a dieci anni di distanza lo vedremo presentarsi nelle prime tavole del grande retablo di Salamanca[87].

Tutta, l'attività di Dello pittore prima della parentesi spagnola, non trovando riscontri nella coeva produzione su tavola o su muro, si fonda quindi essenzialmente su supposizioni generate dall'analisi di numerose ma sintetiche ed imprecise fonti storiografiche, scarsi dati documentari e presunte compatibilità stilistiche estendibili solamente ad opere di scultura.

Più approfondite informazioni possono tuttavia ricavarsi dall'analisi di alcuni documenti già noti cui si aggiungono nuove scoperte archivistiche che ci permettono di conoscere in maniera più approfondita

---

[83] Da un punto di vista tecnico importante è l'analisi di McAlister (2003, pp. 222-223) che analizzando le varie tipologie di arriccio degli affreschi ha individuato nel ciclo del Chiostro Verde, oltre ad una mano riferibile a Paolo Uccello, anche quella di una bottega che sarebbe riconoscibile in tutte le altre scene del lato est; ad una seconda bottega spetterebbero invece quelle della parete ovest. In ultimo si veda: Felici-Pini-Vigna 2007(2008), pp. 24-29. Sulle questioni di carattere iconografico legate ad una possibile cronologia degli affreschi della prima fase Cecilia Frosinini (2003, pp. 27-39) ha proposto una datazione precedente il 1425. In quel momento, sulla scia delle invenzioni ghibertiane della Porta del Paradiso (1424) il ciclo originario già avviato e dedicato inizialmente ai quattro *Patriarchi* sarebbe stato sostituito nei primi due lunettoni del lato est dalle nuove *Storie della Genesi* di Paolo Uccello.

[84] Per un'analisi delle passate proposte attributive degli affreschi più antichi del lato Sud ed Ovest si rimanda a: Felici-Pini-Vigna 2007(2008), p. 43, nota 14. In ultimo: Giura 2016, pp. 120-132.

[85] Nel recente intervento di Giovanni Giura (2016, p. 139) è stato proposto di riconoscere in uno dei due aiutanti di Paolo Uccello la mano dell'anonimo 'maestro di Vincigliata', il cui *corpus* era stato ricostruito da Luciano Bellosi (1984, pp. 88-90) a partire dalla tavola raffigurante la *Vergine col Bambino trai santo Giovanni Battista e Antonio abate e due angeli* (Fiesole, Curia Arcivescovile) e un *Crocifisso* di collezione privata. Cecilia Frosinini (2003, pp. 27-39) per le due campate del lato orientale aveva invece proposto i nomi dei pittori Francesco d'Antonio e di Giovanni di Ser Giovanni detti lo Scheggia, rievocando un'ipotesi per Francesco d'Antonio già avanzata precedentemente da Carlo Volpe (1980).

[86] Pudelko 1935, pp. 71-76; Parronchi 1974.

[87] Si veda cap. 3.

quella che per Dello aveva assunto i tratti di una gravosa situazione economico nel frangente compreso tra il 1430 ed il 1433, in grado da condizionarne sia la sua produzione artistica, sia il destino della sua carriera fuori dalla Penisola italiana. A testimoniarlo è il debito non restituito al pittore Ambrogio Salari, con cui probabilmente era consorziato, e forse anche l'immatricolazione all'arte dei Medici e Speziali la cui cifra fu pagata da un membro della famiglia Peruzzi. A queste si aggiunge l'atto di accusa, rintracciato in occasione delle ricerche d'archivio condotte in questa sede, mosso nei confronti di Dello il 6 ottobre 1433 dal linaiolo Jacopo di Pagholo per una somma di denaro dovuta e, anche in questo caso, mai versata[88]. Dalla seconda sentenza emessa dal Tribunale della Mercanzia il 2 gennaio dello stesso anno sappiamo che tale somma era legata alla mancata consegna di "mercanzia": panni e tessuti di lana dato il coinvolgimento del suddetto Jacopo e di altri "compagni linaioli". Al fianco di Dello coinvolto in quel medesimo procedimento è menzionato Marco di Nofri Strozzi[89], fratello del celebre Palla nonché terzo figlio, illegittimo, del potente Nofri Strozzi, esponente di una delle più affermate famiglie di banchieri e mercanti fiorentini il quale, poco prima di morire nel 1418, si era rivolto proprio a Marco per l'amministrazione e la gestione dell'ingente capitale accumulato[90].

È una vicenda di cui risulta ancora difficoltoso tracciare correttamente le trame, ma che sicuramente sarà fondamentale per la comprensione, in quel particolare frangente storico, del profilo biografico di un personaggio come Dello, dalla carriera artistica ancora fumosa ma impegnato anche in attività trasversali, come la mercatura, e strettamente legato a importanti famiglie di banchieri e mercanti fiorentini, come i Peruzzi - anch'essi coinvolti nel traffico di panni attraverso la filiale molto produttiva aperta a Maiorca nel Regno d'Aragona e portata avanti anche Barcellona[91] - o come Giovanni di Bicci de' Medici, a detta di Vasari committente di Dello, fondatore dei banchi di Firenze, Roma e Venezia, ma anche soprattutto di importanti compagnie commerciali a Napoli e Ginevra[92], il quale era a sua volta in strettissimi rapporti con Palla Strozzi con il quale aveva composto l'ambasceria fiorentina che nel 1424 aveva condotto a Venezia anche Lorenzo Ghiberti.
È forse sulla base anche di questo contesto che Dello scelse come sua prima tappa di approdo in Spagna la città di Barcellona, snodo cruciale per lo smistamento delle merci, luogo d'incontro tra mercanti catalani e uomini d'affari fiorentini[93], e città in cui già da alcuni anni risiedeva il collega e amico Giuliano di Nofri.
Attivo nel cantiere della cattedrale di Barcellona dal 1431, nel corso della primavera del 1433, il Nofri, viste le difficoltà dei maestri locali ad estrarre dalle vicine cave di travertino blocchi interi di marmo da cui ricavare due pile battesimali per la cattedrale, fu incaricato dall'Opera della Cattedrale di

[88] APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n.12.
[89] APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 13.
[90] Tognetti 2009, pp. 7-86.
[91] Soldani 2014, pp. 44-45. Si veda anche: Sánchez Martínez 1973, pp. 285-312; Hunt 1994. Per le questioni relative alle numerose compagnie di mercanti fiorentini attivi in territorio aragonese: Soldani 2010.
[92] Ivi, pp. 72-73.
[93] Si rimanda al recente, prezioso volume sulle dinamiche commerciali, economiche e sociali tra la città di Barcellona e centri di Pisa e Firenze a cavallo tra Tre e Quattrocento: Soldani 2010.

Barcellona di tornare in Italia per recuperare nelle Apuane il materiale necessario alla commissione. Il 2 novembre Giuliano è registrato negli *Estratti della dogana dei marmi di Carrara* pronto, con al seguito tre carrate di marmi, altre tre di pietre sgrossate e un fonte battesimale già scolpito, pronto ad imbarcarsi su una nave per far ritorno nei territori della Corona d'Aragona[94]. In quell'occasione Giuliano fece un breve ritorno a Firenze, dove è infatti documentato il 24 ottobre come testimone di Dello Delli - sintomo di un solido legame tra i due ormai duraturo - nell'atto accusatorio avanzato dal pittore sardo Ambrogio Salari. Sempre in quell'occasione il Salari incaricava Bernart Martorell, il più importante pittore catalano del tempo, di rintracciare Dello a Barcellona[95], il quale doveva essersi evidentemente già allontanato da Firenze. Tale lettura lo conferma il suddetto atto del Tribunale della Mercanzia del 6 ottobre 1433, in cui, senza alcun esito, si era cercato di rintracciare Dello "alla casa et alla persona di una fanciulla" e "alla casa et alla persona d'una donna con cedola perentoria ad udire sententia e condeptnatione di spese…"; elementi che oltretutto permettono di affermare come al tempo Dello, ormai trentenne, non fosse a capo di un suo nucleo familiare proprio[96]. Dai documenti citati non è possibile stabilire dove si trovasse in quel frangente l'artista, le ipotesi che possiamo tracciare sono sostanzialmente due, che egli avesse già trovato rifugio a Barcellona, sulla base forse dei precedenti legami con la filiale dei Peruzzi nella capitale aragonese, oppure essersi rifugiato temporaneamente a Carrara o a Pisa in attesa della ripartenza di Giuliano di Nofri che, a conoscenza della precarie condizioni economiche dell'amico ne avrebbe permesso l'imbarco dal porto pisanpo nel novembre del 1433 e garantito il successivo impiego al suo fianco con un ruolo di deuteragonista, nel cantiere della cattedrale di Barcellona a partire dal gennaio del 1434[97].

[94] "a Iuliano Nofrii suprascripto solvente pro tribus curribus lapidum disgrossatorum et pro una pila baptismale" (ASL, *Comune. Gabella del contado e delle vicarie*, 20, fol. 8v, 9); Klapish-Zuber 1969, pp. 262-263; Valero Molina 1999, pp. 60-61; Franci 2001, p. 431. Si veda cap. 2.3.
[95] Gronau 1932, pp. 385-386.
[96] APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 13.
[97] Vedi capitolo 2, paragrafo 2.3.

CAPITOLO 2

ARTISTI FIORENTINI NEI REGNI DI CASTIGLIA E DI ARAGONA NELLA PRIMA METÀ DEL QUATTROCENTO

2.1

IL 'CASO APRIPISTA' DI GHERARDO STARNINA TRA VALENCIA E TOLEDO

Ad apertura del capitolo XXIX della *History of Spanish Paintig*[1] dedicato al complesso panorama di rapporti artistici e culturali tra Italia e la penisola iberica nella prima metà del XV secolo (*The first stage of italo-gothic painting in Castile*), Chandler Rathfon Post individuava due differenti fasi per l'affermazione del nuovo linguaggio fiorentino nella Penisola iberica, una ad apertura del secolo, legata alla presenza per almeno otto anni (1393-1401) del pittore Gherardo Starnina tra Toledo e Valencia (1393-1401), mentre una seconda - legata ad una finestra cronologica molto più ampia a ramificata su più centri - riguardante l'attività dei fratelli Delli tra Salamanca, Ávila e Siviglia, che sarà il fulcro di questo lavoro. Della parentesi spagnola di Starnina nelle due città castigliane siamo ben informati grazie ad una consistente documentazione d'archivio che permette di attestare la presenza di un solido tessuto di relazioni diplomatiche, mecenatistiche e mercantili, fondamentali a traghettare in quei luoghi le novità fiorentine e viceversa a favorire l'approdo di un linguaggio internazionale in Italia, come avvenne al momento del ritorno di Starnina a Firenze dopo il 1401, capace di imporre un immediato cambio di rotta alla cultura locale[2].

Il capitolo vissuto da Starnina tra Valencia e Toledo a cavallo tra XIV e XV aiuta a comprendere e in alcuni casi a ricostruire, anche in assenza di apporti documentari, i tasselli mancanti all'interno della parentesi trascorsa soprattutto da Dello Delli a Salamanca, così come quella dei sui due fratelli Niccolò e Sansone, la cui ascesa tra le gerarchie della committenza iberica dovette svilupparsi secondo analoghe dinamiche e principi che improntarono l'arrivo, la permanenza e l'attività di Starnina in Spagna. A differenza della parentesi vissuta da quest'ultimo, il percorso dei Delli, molto più ampio e prolungato, è accompagnato solo sporadicamente da attestazioni documentarie in grado di favorire una linea di lettura coerente degli spostamenti all'interno dei territori di Castiglia e una comprensione dei fatti artistici.

Prima di imbarcarsi per la Spagna nell'ottobre del 1433 sappiamo che Dello Delli intrattenne relazioni con personaggi dell'oligarchia mercantile fiorentina, *in primis* i Peruzzi, praticando egli stesso il

[1] Post 1930, pp. 221-233.
[2] Sulle tappe del ritorno di Starnina a Firenze in ultimo: De Marchi 1998a pp. 260-265; Bernacchioni 2007, pp. 44-55; Zappasodi 2017, pp. 61-87.

commercio di panni di lana ed entrando in rapporti lavorativi anche con esponenti della celebre famiglia degli Strozzi. Bisogna quindi considerare, tra le varie motivazioni che spinsero l'artista ad un suo trasferimento in Spagna - oltre al rapporto fraterno con Giuliano di Nofri che ne garantì di certo l'ingresso del cantiere della "Seu" di Barcellona - anche i rapporti con i mercanti fiorentini la cui attività si estendeva nella penisola iberica.

Giorgio Vasari, nella biografia dedicata a Starnina, imputava la partenza del pittore proprio alla volontà di due mercanti spagnoli, colpiti dalla capacità dell'artista messa in mostra con gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce a Firenze (*post* 1383) e per questo volenterosi di condurlo a loro sulla costa opposta del Mediterraneo[3].

Sappiamo che Starnina approdò nella penisola iberica nel 1393, come attesta un pagamento registrato a suo favore per conto di Pedro Fernandez de Burgos, emissario dell'arcivescovo toledano Pedro Tenorio, per dei lavori all'interno della cappella del Salvatore nella cattedrale di Toledo; un successivo pagamento, datato 22 dicembre 1395, ci informa invece sulla natura di quel lavoro: un "panno de la pasió de Jesuchristo"[4]. L'ingresso del pittore nelle grazie del vescovo Tenorio, uno dei personaggi più potenti della corona castigliana, che negli anni seguenti coinvolse Starnina in altri importanti cantieri, fu senza dubbio mediato da alcune personalità di spicco inserite nel tessuto della società iberica del tempo e da riconoscere probabilmente nei due mercanti fiorentini Giovanni di Stefano e Simone di Stagio i quali, il 24 novembre 1395, agirono proprio come procuratori del pittore e furono i fautori anche del suo successivo trasferimento a Valencia[5]. Stefano di Stagio, in particolare, documentato a Toledo già sei anni prima dell'arrivo di Starnina, nel 1388 era già in contatto con l'arcivescovo Tenorio[6], nonché in rapporti con il pittore cipriota Esteve Rovira - che in seguito diventerà un collaboratore di Starnina - il quale infatti, quando ottenne in quell'anno l'incarico per il grande retablo d'altare della cattedrale di Toledo di cui era stato incaricato l'anno prima dal prelato, si trovava in casa del mercante fiorentino "Joan Esteve", da leggere come la declinazione iberica di Giovanni di Stefano[7]. Era quest'ultimo personalità di spicco nei rapporti mercantili tra Italia e Spagna, socio dei mercanti fiorentini Dati e in compagnia con il mercante di seta Michele di Vanni Castellani, nient'altro che il fondatore della cappella in Santa Croce dove Vasari riteneva essersi generati i rapporti tra Starnina e alcune *lobbies* mercantili italo-iberiche[8]. Nel giugno del 1395 inoltre Starnina compare come testimone nel testamento del mercante Francesco di Bernardo, anch'egli fiorentino attivo a Valencia, altro suo agente era Simone Dati che dovette far rientro in Italia nel 1402 probabilmente proprio al fianco del pittore fiorentino[9], mentre nel 1398 è documentato il suo impegno

[3] Vasari [1568], ed. 1966-1987, II, 1978, pp. 291-297. Sugli affreschi della cappella Castellani, opere di Agnolo Gaddi, dove intervenne anche Gherardo Starnina: Tosi, 1930, pp. 538-554; Chiodo 2015, pp. 24-44.
[4] Il documento del 1393 è stato pubblicato in: Vegue y Goldoni 1930, pp. 199-203. Sul secondo documento: Almarche Vazquez 1920, p. 10; van Waadenoijen 1983, p. 24.
[5] Almarche Vazquez 1920, p. 8; van Waadenoijen 1983, p. 24.
[6] Allaga Morell 2007, p. 214.
[7] Miquel Juan 2013b, p. 10.
[8] In ultimo su questo tema: Bernacchioni 2007, p. 45.
[9] Bernacchioni 2007, p. 44, con riferimenti bibliografici precedenti.

per la realizzazione di alcune pitture murali in San Francesco per la tomba di un altro mercante, Guglielmo Costa[10].

Nel caso di Starnina, i rapporti con la comunità dei mercanti fiorentini in Castiglia furono davvero intensi e coinvolsero anche altri due pittori italiani. Nella commissione citata per la cappella del Salvatore nella cattedrale di Toledo Starnina è infatti menzionato insieme a Niccolò d'Antonio da Pisa, un artista che nel 1387 risulta iscritto come lui all'Arte dei Medici e Speziali a Firenze[11] e con il quale in quegli anni doveva essere consorziato[12]. Insieme a loro compare nei documenti anche un altro pittore, Simone di Francesco da Siena, documentato nel 1398 a Valencia come testimone in un atto relativo al collega pisano, e per ben tre volte registrato al fianco di Starnina: il 28 novembre dello stesso anno per l'esecuzione di un affresco nella chiesa di Sant'Agostino; il 22 agosto del 1399 per la realizzazione di un *Cristo* e altri dipinti per la cappella funeraria di Jaume Ponç (di cui non conosciamo l'ubicazione), e ancora nel novembre dello stesso anno per alcuni dipinti nella cappella funeraria di Francesca Ponç in San Francesco a Valencia[13].

Non sappiamo se il legame con i due pittori fosse già in essere a Firenze o se i due maestri si siano affiancati alla calamitante personalità del pittore dopo il suo arrivo a Valencia nel 1395; certo è che la vicinanza con un artista del calibro di Starnina consentì loro di guadagnarsi commissioni di rilievo e compiere una scalata tra le gerarchie cittadine, come documenta il caso di Simone di Francesco che proprio tra il 1398 e il 1399 appare assieme al pittore valenciano Gonçal Peris tra i consiglieri dei palafrenieri della città[14].

Questo apre ad un altro discorso molto importante nello studio dei meccanismi alla base dell'affermazione dei pittori italiani in Spagna e della loro ingerenza sul tessuto culturale locale. Starnina trovò infatti un forte incentivo alla sua attività grazie all'intercessione di committenti, uomini di lettere con ruoli di spicco nella società spagnola i quali in precedenza avevano stretto un forte legame affettivo con l'Italia. Si pensi a Joan de Becciaco o de Bessay, che fu vescovo della diocesi di Dolia, in Sardegna, al tempo sotto il dominio aragonese e punto più 'comodo' per i rapporti mercantili e diplomatici con l'Italia. Divenuto vicario (dal 1392) della diocesi di Valencia, il 7 luglio del 1398 commissionò all'artista l'esecuzione di un retablo per la chiesa di Sant'Agostino, pagato a Starnina, a riprova della fama raggiunta dall'artista, la cifra di 570 fiorini[15]. Tra i principali committenti di Starnina ci fu poi Bonifacio Ferrer, fratello del celebre santo domenicano, il quale aveva condotto i suoi studi di legge all'Università di Perugia e a cui si deve la commissione del retablo dei *Sette sacramenti*

[10] Almarche Vazquez 1920, p. 4; van Waadenoijen 1983, p. 24; De Marchi 1998a, p. 260.
[11] Miquel Juan 2007, pp. 32-44.
[12] Sulle scarsissime notizie oggi note sul pittore si veda: Lazzareschi 1938, pp. 136-164; Concioni-Ferri- Ghilarducci 1994, pp. 374-375.
[13] La documentazione molto scarsa sul pittore, documentato tra Valencia e Lucca all'incirca dal 1409 a l 1420 si veda, come per Niccolò d'Antonio: Concioni-Ferri-Ghilarducci, 1994, pp. 367-368. Per i documenti in cui è documentato al fianco di Starnina a Valencia e Toledo: van Waadenoijen 1983, pp. 24-26, con trascrizione dei documenti alle note 15-16; Sanchis Sivera 1912, pp. 235-236; Sanchis Sivera 1930, p. 46; Miquel Juan 2007, p. 39.
[14] Company-Aliaga-Tolosa-Framis 2005, pp. 438. 463, docc. 806, 868; Miquel Juan 2007, p. 39, nota 30.
[15] Sanchis Sivera 1912, p. 235.

per la Certosa di Portacoeli a Valencia di cui era priore (Valencia, Museo de Bellas Artes)[16], opera ritenuta ormai dalla critica di mano di Starnina[17]. Il legame con il Ferrer, potrebbe per altro essere stato garantito dal mercante Simone di Stagio, agente del pittore, documentato in rapporti con il prelato nel 1404[18]. Nel 1401, sempre con il favore del Ferrer, Starnina ottenne anche dal vicario della chiesa di San Tommaso, Francesco Maca[19], la prestigiosa commissione per un polittico per la cappella di San Michele nella stessa certosa valenciana. Inoltre, il legame con Bonifacio Ferrer fu importante per il pittore fiorentino anche al momento del suo ritorno in Italia, come documenta l'esecuzione di un polittico per la Certosa del Galluzzo di Firenze, per la cui commissione dovette incidere positivamente proprio l'attività svolta per i certosini a Valencia[20].

La figura di maggior incidenza per la carriera di Starnina in Spagna fu però quella, come visto, dell'arcivescovo toledano Pedro Tenorio, uomo di lettere formatosi a Bologna, e poi insignito di prestigiosi incarichi dal re di Castiglia, prima come ambasciatore presso il regno di Portogallo e poi come diplomatico nel periodo dello Scisma tra le due chiese di Oriente e Occidente. Vescovo di Toledo tra il 1377 e il 1399, qui promosse i più importanti interventi pittorici della cattedrale "Primada": il polittico dell'altare maggiore, le pitture della cappella del Salvatore e la decorazione della cappella di San Blas, spazio da lui fatto erigere come cappella funeraria privata adiacente al chiostro della cattedrale; tutti cantieri che videro coinvolto Gherardo Starnina in collaborazione con altri artisti locali.

Per molti versi analoga fu la situazione che ebbe per protagonista Dello Delli a Salamanca tra il 1440 e il 1445 quando il vescovo don Sancho Lopez, uomo di lettere, cugino del re di Castiglia Giovanni II, membro del consiglio reale con il ruolo di ambasciatore presso la corona d'Aragona con trascorsi nella penisola italiana, affidò all'artista fiorentino, e poi al fratello Niccolò, il ciclo pittorico più importante del Quattrocento salamantino comprendente il monumentale retablo, l'affresco con il *Giudizio Universale* e la decorazione di tutta la cappella maggiore eletta - come quella di San Blas a Toledo - cappella funeraria del vescovo.

---

16 Sui termini cronologici del dipinto: Dubreuil 1987, II, pp. 64-65. Sulla paternità starniniana della tavola di Valencia in particolare: Sricchia Santoro 1976; seguita dalla maggioranza della critica italiana. Più di recente sul grande retablo si veda: C. B. Strehlke, in *Pintura europea* 2002 pp. 22-33, n. 2; J. Gómez Frechina, in *La memoria recobrada* 2005, pp. 44-47, n. 10.

17 L'attribuzione a Starnina è stata sostenuta da Fiorella Sricchia Santoro e confermata da tutta la critica italiana: Sricchia Santoro 1976, pp. 11-29; Gonzales Palacios 1998, pp. 22-25; De Marchi 1998a, pp. 260-271; Miquel Juan 2007, pp. 32-42.

18 Aliaga Morell 2007, p. 215.

19 Il documento della commissione è stato pubblicato in: Miquel Juan 2007, p. 41.

20 L'opera, nota come Polittico Corsini, divisa tra numerose e importanti collezioni internazionali, a partire dal Sirén fu creduta per lungo tempo il polittico destinato all'altare di San Lorenzo nella cattedrale di Firenze, ricordata in un contratto del 3 marzo 1422, in cui gli eredi del cardinale Pietro Corsini si impegnavano a far realizzare l'opera a Lorenzo Monaco; questione ne escludeva l'intervento di Starnina morto nel 1413: Sirén 1904, pp. 337-355, speciatim 349-352. Le ricerche in seguito di van Waadenoijen hanno permesso di identificare nel prelato effigiato nello scomparto di Berlino (Gemäldegalerie) con Angelo Acciaiuoli, morto nel 1408, committente di un polittico perla Certosa del Galluzzo ricordato dal Vasari come opera giovanile dell'Angelico: che ne giustificava così la paternità starniniana suggerita da questioni stilistiche: van Waadenoijen 1974; Syre 1979, pp. 116-126; De Marchi 1998a. Un recente riepilogo della complessa e ponderosa vicenda critica si trova in: Zappasodi 2017, p. 70, nota 70.

Pur in assenza della corposissima documentazione che ci permette di ricostruire l'attività di Starnina a Toledo (1.200 documenti su questioni di pittura solo nel primo quarto del secolo[21]), il parallelismo ci permette di ipotizzare quali potrebbero essere stati i meccanismi alla base dell'ascesa di Dello nelle gerarchie mecenatistiche della corona di Castiglia e dell'affermazione della bottega dei fratelli fiorentini, sia a Salamanca, sia in altri importanti centri del regno, come Siviglia e Ávila.

Un'altra questione di fondamentale importanza atta a richiamare un ulteriore parallelismo con la situazione salamantina, riguarda le differenti modalità di inserimento di Starnina, e in generale del linguaggio pittorico fiorentino, all'interno del tessuto culturale valenciano e toledano, che assunse nelle due città differenti declinazioni.

A Valencia vigeva una situazione particolare data dalla peculiare organizzazione consorziata in cui si ritrovarono a lavorare i pittori dediti alla realizzazione di *retablos*, raccolti intorno all'influente personalità del catalano Pere Nicolau che veicolava verso la sua sfera d'influenza le principali commissioni, a partire da quelle legate al cantiere della cattedrale dove realizzò almeno sette polittici. Al suo fianco, oltre ai pittori autoctoni Antonio Peris, Gonçal Peris Sarrià, Jaume Mateu e il più giovane Miguel Alcañiz, agivano anche maestri forestieri, come il fiammingo Marçal de Sas e il cipriota Esteve Rovira.

Per competere con il monopolio della bottega di Pere Nicolau, anche Starnina, nell'acquisizione e nella gestione di importanti commissioni dovette adeguarsi alla peculiare dimensione associativa che vedeva il coinvolgimento dei principali pittori locali, raccolti in grandi officine in grado di spartisti in maniera equa le commissioni cittadine. È per questo motivo che nel contesto della pittura su tavola valenciana del tempo, i vari linguaggi, talvolta anche eccentrici, tendono ad amalgamarsi in maniera oggi difficilmente discernibile[22]. Anche nelle opere riferibili con una certa sicurezza all'artista fiorentino, non è sempre possibile isolarne lo stile frutto della collaborazione con Niccolò d'Antonio e Simone di Francesco, ma anche con altre tre influenti personalità locali come Marçal de Sas[23], il più aperto verso i linearismi accentuati e l'espressionismo d'oltralpe, Esteve Rovira, conosciuto grazie al mercante Simone di Stagio, e Miguel Alcañiz, l'artista valenciano che più seppe assimilare il lessico di Starnina tanto da confondere ancora la critica sulle rispettive ingerenze e contaminazioni[24].

Non è un caso quindi se proprio la figura di Starnina costituisca oggi lo snodo risolutivo di un enigma tra i più accesi e dibattuti della Storia dell'Arte europea rappresentato dalla figura dell'anonimo pittore noto come "Maestro del Bambino vispo". Attorno a questa personalità convenzionale, creata nel 1904

---

[21] Company-Aliaga 2005.

[22] Le modalità associazionistiche dei pittori della scuola valencia e i lori relativi problemi legati alle distinzioni delle varie mani era stata evidenziata da Gudiol: Gudiol Ricart 1955b, pp. 205-206. Più recentemente su questo specifico argomento: Condorelli 2000; Aliaga Morell 2007, pp. 207-243.

[23] Sul rapporto tra Starnina e Marçal de Sas si rimanda ad una scheda di Andrea De Marchi su un gruppo di disegno (appartenenti ad un taccuino (Uffizi, Gabinetto disegni e stampe) che lo studioso ha proposto di riconoscere in parte alla mano di Marçal de Sas (quelli contraddistinti da un potente carica narrativa ed espressiva) il resto a Gherardo Starnina, cui si divrebbe l'arrivo del taccuino in Italia dopo il 1404: De Marchi, in *El Renacimiento Mediterráneo* 2001, pp. 161-163. Più recentemente anche: Aliaga Morell 2007, p. 220.

[24] Saralegui 1956, pp. 3-41; Miquel Juan 2006, pp. 367-373. In ultimo si veda, sia per i legami Starnina-Alcañiz, sia sull'operato del pittore fiorentino a Valencia: Gómez Frechina 2007, pp. 17-51; Miquel Juan 2011, pp. 191-212.

da Osvald Sirén,[25] venne raccolto un folto numero di opere che la critica riteneva di origini iberiche, legate strettamente alla pittura tardogotica valenciana[26], ma fortemente anche alla cultura italiana[27], orientando il dibattito attorno ai nomi di tre distinte personalità: Miguel Alcañiz; un maestro anonimo noto con il nome di "Gil Master" creato da Post nel 1938[28], ora identificato con lo stesso Alcañiz[29], e Gherardo Starnina, allo stato attuale degli studi riconosciuto proprio nel "Maestro del Bambino vispo".

Ben diversi furono gli sviluppi della situazione artistica a cavallo tra fine XIV secolo e inizi del secolo successivo a Toledo, dove Starnina ricoprì un ruolo primario sotto la protezione dell'arcivescovo Pedro Tenorio. Se infatti a Valencia Starnina aveva dovuto in qualche modo adattarsi alla scuola locale per reggere il confronto con la bottega di Pere Nicolau, a Toledo, città in cui l'influenza della pittura locale non era così consolidata e la committenza del vescovo Tenorio conferiva al pittore fiorentino una particolare autonomia lavorativa ed espressiva, lo stile dell'artista plasmatosi a Firenze sulla lezione di Agnolo Gaddi e Antonio Veneziano, emerge più chiaramente in tutti e tre i cantieri promossi dall'influente prelato. Nel corso dei decenni passati questo forte legame con i testi pittorici fiorentini della fine del XIV ha più volte spinto la critica ad ipotizzare un lungo soggiorno iberico, in particolare toledano, per il pittore Antonio Veneziano; questione molto affascinante ma ancora tutta da verificare, ma che trova un'affascinante spunto di conferma nel fatto che l'ultima notizia nota di questo maestro a Firenze risale al 1388 a ridosso della commissione delle opere per la cattedrale da parte di Pedro Tenorio (1387-88).
Che l'affermazione della cultura italiana a Toledo passi con certezza attraverso Starnina è confermato dalla presenza del pittore in città già dal 1393, rendendo più che plausibile un suo intervento già in occasione del grande polittico a due facce (13 x 4 m) che originariamente doveva ornare l'altare della cappella maggiore della cattedrale e fungere da elemento divisorio tra lo spazio antistante la zona presbiteriale, ospitante le funzioni liturgiche, e quello retrostante, dedicato al culto delle reliquie[30].
Di questo grande apparato figurativo, smembrato nel corso degli anni, sono stati individuati dieci scomparti appartenenti alla sua facciata con *Storie della vita di Cristo*, oggi rimontanti in una carpenteria non coeva presso la cappella di Sant'Eugenio, sempre all'interno della cattedrale, purtroppo compromessi nella loro lettura a causa di interventi di ridipintura delle scene, condotti tra il 1493 e il 1516 dal doratore Francisco de Amberes e dal pittore Juan de Borgogna, che hanno completamente

[25] Sirén 1904, pp. 349-352.
[26] Di questo avviso: Berenson 1932, pp. 173-193; Pudelko 1938, pp. 47-63; Longhi 1965, pp. 38-40 (che propose il nome di Miguel Alcañiz).
[27] Di questo avviso: Sirén 1904; Berti 1964, p. 138; Bellosi 1966, pp. 73-78.
[28] Il nome di questo maestro derivava dalla pala d'altare raffigurante Sant'Egidio (Gil) e il Cristo trionfante con gli Apostoli proveniente dalla chiesa valenciana di San Juan del Hospital, oggi al Metropolitan Museum of Art: Post 1938, pp. 790-793.
[29] Post 1966, pp. 310-315 (identificava il Gil Master come Alcañiz e non come il Maestro del Bambino Vispo); Boskovits 1975a, p. 6 (accettava l'identificazione dell'autore del polittico newyorkese con Alcañiz che a sua volta identificava nel "Maestro del Bambino Vispo"); Dubrueil 1975, p. 19 (accettava l'identificazione del maestro dell'opera in Alcañiz che riteneva allievo di Starnina); Sricchia Santoro 1976, p. 29 n. 52 (attribuzione del polittico ad Alcañiz).
[30] In ultimo sulle vicende storiche e conservativo del grande retablo si rimando al recente contributo di Matilde Miquel Juan cui si deve il merito di aver individuato l'originaria destinazione del polittico: Miquel Juan 2017, pp. 749-759.

alterato, tranne nella loro impostazione neogiottesca, il carattere tardo-trecentesco delle scene (**figg. 1-6**) [31]. Del tergo, composto originariamente da una serie di dodici *Apostoli*, si conservano oggi solamente le tavole raffiguranti *San Simeone* e *San Giovanni* (Toledo, cripta del Santo Sepolcro; **fig. 7-8**) e il *San Taddeo* (Poughkeepsie, Vassar College Art Gallery) (**fig. 9**)[32].

Miquel Juan, cui si deve il più recente contributo storico-critico sul complesso, ritiene tutte le tavole superstiti opere del pittore cipriota Esteve Rovira e della sua bottega, sulla base del contratto che l'artista aveva firmato nel 1387 con l'arcivescovo Pedro Tenorio, confermato l'anno successivo a Valencia[33]. Diversa è invece la situazione dei tre *Apostoli* oggetto di un vivace dibattito critico che li ha collocati variamente nel novero di Gherardo Starnina e del pittore Antonio Veneziano, artista a cui la critica in alcuni casi ha tentato di ricondurre l'esecuzione proprio delle tavole dell'altare maggiore[34].

Sappiamo con certezza che nel 1388 Rovira non aveva ancora avviato la produzione del retablo, giustificando quindi un coinvolgimento *ab origine* di entrambi i pittori fiorentini, e al contempo conosciamo il legame tra il pittore cipriota, la colonia di mercanti toscani presenti a Valencia - dove risiedeva al tempo del contratto - e soprattutto con Starnina, con il quale condivideva l'agente, con cui collaborò in diverse occasioni e forse anche in questo caso. Le tavole dell'antico altare maggiore toledano appaiono molto prossime effettivamente agli affreschi del Camposanto di Pisa, licenziati da Antonio Veneziano nel 1387, artista presso il quale, secondo Ferdinando Bologna, lo Starnina avrebbe svolto il suo apprendistato[35]. Gli *Apostoli* rispondono in generale alla tendenza neogiottesca della pittura fiorentina di quegli anni cui aderì anche Agnolo Gaddi - altro artista che la maggioranza degli studi considera il vero maestro di Starnina - lasciando quindi pochi dubbi su una paternità fiorentina delle tavole toledane a dispetto di un'autografia in favore del cipriota Esteve Rovira, cui sembrerebbe più propensa la critica spagnola, il quale, in quegli anni, a quel linguaggio doveva essere del tutto estraneo.

Strettamente imparentate alle tavole dell'altare maggiore sono anche le pitture all'interno della cappella di San Biagio, adiacente agli spazi del chiostro della cattedrale, realizzate dopo il 1389 (**fig. 10**). Il ciclo di dipinti strutturato su due livelli raffigura, partendo dalla fascia inferiore il *Credo degli Apostoli*, *Scene della Vita di Cristo* (**figg. 11-15**) e gli evangelisti *Luca* e *Giovanni in cattedra* (**fig. 16**), mentre nel livello superiore si articolano *Scene della vita di San Pietro e San Paolo* (**figg. 17-18**), più il *Giudizio Universale*, nel registro inferiore[36], in cui emergono importanti consonanze con gli affreschi del Camposanto pisano e con la tavola della *Crocifissione* del Museo di San Matteo a Pisa di Antonio Veneziano (**figg. 19-20**), tali da spingere prima Fremantle e poi Boskovits ad assegnare la paternità degli affreschi toledani al pittore toscano[37], lasciando pochi dubbi, ancora una volta, sul fatto che

[31] Bologna 1975, p. 45-46.
[32] Ibidem.
[33] Per la documentazione valenciana sul pittore: Company-Aliaga 2005, pp. 302-306; 322-323; Miquel Juan 2013a.
[34] Angulo Iñiguez 1931, pp. 23-29; Berenson 1963, I, p. 17; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 11, 451.
[35] Bologna 1975, pp. 43-52. La tesi su Antonio Veneziano fu seguita anche in: Boskovits 1975b, pp. 69-73, 152-157; Sricchia Santoro1976, pp. 11-29.
[36] Sulla commissione, le vicende costruttive e la cronologia della decorazione degli spazi in ultimo: *La Capilla de San Blas* 2005.
[37] Fremantle 1974, p. 526 nota 3. Il parere orale di Miklós Boskovits è riportato in: Bologna 1975, p. 52, nota 22.

anche nella decorazione della cappella di San Blas fosse intervenuto un artista italiano di primo piano, ipotesi che ha incontrato nel corso dei decenni il favore della maggior parte della critica[38].

Che il maestro responsabile della diffusione del linguaggio italiano a Toledo sia Starnina, affiancato dai due pittori toscani a lui consorziati, Simone di Francesco e Niccolò d'Antonio, che sia stato il più anziano Antonio Veneziano, oppure che vi si voglia riconoscere anche in questi affreschi un intervento di Esteve Rovira, come suggerito in passato da Almarche Vásquez[39] o più recentemente da Miquel Juan[40], affiancato da suoi collaboratori, è una questione del tutto aperta.

Tra i dati certi sappiamo che a firmare una parte di quegli affreschi fu il pittore autoctono Juan Rodríguez de Toledo[41] affiancato, come suggerito da alcuni indizi stilistici evidenti dal raffronto tra le varie scene della cappella, da un secondo artista iberico. Questa risulta essere un'ulteriore prova di come l'attività dei pittori fiorentini in Spagna tendesse ad organizzarsi in botteghe multiculturali in cui attorno alla personalità di una guida italiana, qui autore di alcune storie e sicuramente del disegno generale, lavorava una folta schiera di artisti di diversa provenienza e anche locali[42]. Dopo la partenza di Starnina, il pittore Juan Rodríguez de Toledo, divenne il fulcro propulsore della scuola toledana di pittura - come documenta la sua opera più celebre, cioè il polittico eseguito tra il 1415 e il 1416 per don Sancho de Rojas (Madrid, Museo del Prado, già Valladolid San Benito el Real) **(figg.21-22)** -, affiancato dai due anonimi pittori, il cosiddetto "Maestro de Horcajo" (o "de Cuenca")[43] **(fig. 23)** e il "Maestro de la Piedad"[44] (**fig. 24**), la cui attività proseguì nel corso dei primi tre decenni del XV secolo sulla linea della tendenza fiorentina tardo-trecentesca[45] in netta opposizione a quanto avveniva contemporaneamente a Valencia dove, dopo la partenza di Gherardo Starnina, si assistette all'affermazione del pittore Miguel Alcañiz e in generale dalla pittura di gusto internazionale.

Il percorso di Starnina tra Valencia e Toledo, con le conseguenti reciproche contaminazioni tra il pittore e l'ambiente artistico locale - che non possono essere affrontate in questa sede - diviene tuttavia fondamentale per comprendere il percorso compiuto dallo scultore fiorentino Giuliano di Nofri a Valencia tra il 1418 e il 1424, il cui linguaggio di matrice ghibertiana e donatelliana nel giro di breve

---

38 Tormo 1910, pp. 82-101 (Starnina); Vegue y Goldoni 1930, pp. 199-203 (Starnina); Angulo Iñiguez 1931, pp. 23-29 (lo mette in relazione con il *Giudizio Universale* del Camposanto di Pisa); Piquero Lopez 1984, pp. 702-703 (Starnina nel registro superiore, Juan Rodriguez de Toledo registro inferiore); van Waadenoijen 1983 (Starnina); *La cappella di San Blas* 2005 (Starnina e Juan Rodriguez de Toledo);); Gutiérrez Baños 2007, pp. 87-93 (Starnina e Juan Rodriguez de Toledo); Miquel Juan 2007 (Starnina insieme a Niccolò d'Antonio e Simone di Francesco); Blanco Mozo 2014, pp. 309-324 (Starnina).

39 Almarche Vázquez 1920, pp. 4-20.

40 Miquel Juan 2013a.

41 La scritta con la firma fu resa nota da José Polo Benito interpretandola: "... Rodrigez, de Toledo, pintor, lo pinto". Già a quel tempo il cattivo stato di conservazione rendeva dubbia la presenza davanti al nome Rodriguez del termine "maestro" o "Juan", arrecando nel corso dei decenni successivi non pochi problemi di identificazione del pittore: Polo Benito 1925, p. 26. Post riteneva plausibile identificare il termine in "maestro": Post 1930, p. 226. Un'ipotesi percorribile è stata individuata nella presenza a Valencia nel 1423 dove un Juan pittore un pintor è pagato per un'opera nella Sala Dorada della Casa de la Ciudad: Tolosa-Company-Aliaga, 2011, pp. 650-651, 665.

42 In ultimo sulla cappella di San Blas: Gutiérrez Baños 2007, pp. 87-93; Blanco Mozo 2014, pp. 309-324.

43 Angulo Iñiguez 1942, pp. 316-319; Piquero López 1983, pp. 7-42; Luna 1989, pp. 30-32; Ibáñez Martínez 2004, pp. 76-81.

44 Sureda 1991, pp. 21- 23, 56.

45 Su Rodríguez de Toledo, in merito alle relazioni delle pitture della cappella di San Biagio e l'attività iberica, in particolare con il retablo per don Sancho de Rojas: Piquero López 1976, pp. 441-448; Gutiérrez Baños 2007, pp. 87-103; Herráez Ortega 2011, pp. 5-19.

tempo maturò un graduale adeguamento al contesto culturale valenciano dominato dalla produzione pittorica dei seguaci di Pere Nicolau e del giovane starniniano Miguel Alcañiz. Parimenti avvenne per i fratelli Delli a Salamanca, nella cui produzione lungo un arco cronologico ancora più vasto, possiamo scorgere le medesime modalità di interferenza e di assimilazione con il substrato artistico locale.

2.2

ALBERTO DI BETTO D'ASSISI A BARCELLONA E GIULIANO DI NOFRI A VALENCIA

Alberto di Betto d'Assisi

Una delle personalità più oscure nel campo della scultura italiana del primo Quattrocento è quella dello scultore Alberto di Betto di Assisi il cui nome è noto per la commissione ricevuta il 29 gennaio del 1421 per quattro statue lignee destinate originariamente a comporre un *Compianto sul Cristo morto* (**fig.25**) per la Cappella del Crocifisso nel duomo di Santa Maria Assunta di Siena[46]. Il gruppo, oggi custodito sotto l'altare di San Tommaso d'Aquino nella parete d'ingresso della Libreria Piccolomini, doveva costituire un articolato e suggestivo apparato scenografico attorno ad un'antica immagine del *Cristo Crocifisso*, insieme alle statue lignee di *San Giovanni Evangelista* e della *Vergine Maria* (Siena, Museo dell'Opera), realizzate nel 1407 dallo scultore Domenico di Niccolò dei Cori[47].

Il *Compianto*, l'unica opera oggi nota di Alberto di Betto, ci tramanda i tratti di una personalità di elevate doti espressive e compositive in grado, in anni in cui a Siena si assisteva alla convergenza delle più aggiornate tendenze del primo Rinascimento fiorentino, prendeva forma la prolifica attività di Jacopo della Quercia ed era viva una produzione scultorea locale ancora legata ai moduli della tradizione trecentesca, di proporre un linguaggio innovativo le cui radici affondavano pienamente nella statuaria d'oltralpe, in particolare borgognona, che lo scultore centro-italiano avrebbe potuto assimilare in quegli solo in un cantiere internazionale come duomo di Milano aperto fortemente alle tendenze esotiche provenienti dai paesi transalpini[48]. È proprio tra i documenti relativi alla decorazione plastica di quel cantiere che Aldo Galli ha individuato la presenza di "Alberto di Betto da

[46] La cappella era così detta per la presenza di una venerata immagine del *Cristo Crocifisso*, risalente al XIV, che nel coso dei primi anni del secolo XV divenne il fulcro portante di uno scenografico complesso figurativo ideato da Galgano di Cerbone la cui esecuzione fu avviata dal 1407. Il complesso avrebbe dovuto comprendere un ciclo di affreschi, affidati ai pittori senesi Gualtieri di Giovanni, Martino di Bartolomeo e Vittorio di Domenico, le statue dei due dolenti ad affiancare il Crocifisso, affidate alla mano di Domenico di Niccolò dei Cori, autore anche di un tabernacolo in stucco, e appunto un *Compianto* a quattro figure affidato ad Alberto di Betto: Bacci 1929, pp. 53-58; Butzek 2006, p. 116.

[47] S. Colucci, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 90-91, n. A.26.

[48] Per impatto e per estraneità rispetto al generale contesto della scultura peninsulare nei primi decenni del Quattrocento potremmo paragonare all'isolata parentesi di Alberto di Betto a Siena l'attività svolta nel Nord Italia di uno scultore di cultura borgognona, che la critica ha proposto di riconoscere Jan Prindall, autore della *Madonna col Bambino* del duomo di Chieri (Torino) e dei due *Angeli cerofori* del Monumento Brenzoni a Verona, parte del complesso funerario eseguito da: Cavazzini-Galli 2002, pp. 113-132.

Assisi" il quale nel 1414, con sette anni di anticipo rispetto al *Compianto* senese, veniva pagato per l'esecuzione un doccione marmoreo[49].

Questo ha permesso di giustificare nel *Compianto* di Siena la compresenza, al fianco del "caricato patetismo e l'esuberanza della scultura tardogotica borgognona"[50], anche delle innovative tendenze della statuaria tedesca promosse a Milano da Hans Von Fernach[51], ed i debiti verso il ferino, fantastico espressionismo di uno scultore come Alberto da Campione attivo con un ruolo di protagonista nel cantiere meneghino in quegli stessi anni[52].

L'assimilazione delle forme estreme e dell'accentuato dinamismo introdotto a Siena con i personaggi espansi, dinamici e tormentati del *Compianto,* estranei in quegli anni al contesto artistico cittadino, dovette sicuramente essere stata incentivata dalla mediazione di un artista di grande considerazione all'interno della committenza cittadina e sintonizzato, come lo scultore umbro, sulle note eclettiche della scultura d'oltralpe. Sappiamo infatti che come *super partes* per Alberto di Betto d'Assisi per la buona riuscita dell'impresa del 1421 intervenne Jacopo della Quercia[53] le cui radici culturali affondavano in un altro cantiere 'internazionale', quello della Basilica di San Petronio a Bologna, dove sul finire del Trecento si erano succeduti gli stessi Hans Von Fernach e Alberto da Campione, marcando profondamente gli animi del giovane Jacopo già al tempo della ferrarese *Madonna della melagrana*[54].

Ad arricchire il quadro così scarno relativo all'attività di Alberto di Betto è una preziosa scoperta resa nota ormai dieci anni fa dallo studioso catalano Joan Valero Molina, ma mai assimilata dalla critica italiana, che permette di aggiungere oggi un ulteriore tassello alle complesse vicende biografiche e alle assimilazioni culturali mostrate da Alberto d'Assisi nel *Compianto* senese. Il 14 febbraio del 1419 "Asbertus de Beto de Peruxia" - personaggio che dobbiamo riconoscere proprio nello scultore assisiate

---

[49] A. Galli, in *La Libreria Piccolomini* 1998 pp. 343-346, n. A.27.

[50] A. Bagnoli, in *Scultura dipinta* 1984, pp. 116-118.

[51] Hans von Fernach è autore del *Compianto* e della fastosa decorazione in pietra di una delle due porte della sagrestia del Duomo di Milano che costituisce anche il precedente più immediato al *Compianto* di Alberto di Betto. L'esecuzione della porta della sagrestia fu avviata sul finire degli anni ottanta del XIV secolo in parallelo all'altra opposta affidata alla coppia Giovannino de Grassi e Giacomo da Campione: Cavazzini 2000, pp. 4-8; Ead. 2004, pp. 7-16.

[52] Cavazzini 2000, pp. 2-29.

[53] Non era estraneo all'artista il ruolo di mediatore per maestri di diversa estrazione culturale e provenienza geografica con i quali lo scultore aveva intrattenuto rapporti lavorativi in passato, come avvenne nel caso della compagine di maestri padani richiamati a Lucca dopo le sue esperienze nel nord Italia. É probabile che sia stato lo stesso Jacopo il tramite per la venuta in toscana di una compagnia di artisti di estrazione lombarda che raggiunsero la Lucca di Paolo Guinigi (Donati 2007) con i quali Jacopo in passato era entrato in contatto sia direttamente, come lo scultore Giovanni da Imola, con cui collaborò nella medesima città e successivamente anche a Siena, o indiretta, come Arduino da Bausio, figlio di quel Tommaso che era stato compagno di Jacopo a Ferrara; cfr. De Marchi 1998, p. 413; Cavazzini 2010, p. 25. Altri esempi sono rappresentati dal ruolo in favore di Donatello a Siena o quello più eclatante verso Gentile da Fabriano per il quale Jacopo, come avvenuto per Alberto di Betto, svolse il ruolo di garante in occasione della commissione per la perduta *Madonna dei banchetti* del 1425; cfr. Cavazzini 2010, p. 26; Fattorini 2008, pp. 64-65; Fattorini 2008, pp. 64-65; Id. 2010, pp. 162-171.

[54] Condizionanti per i primi risultati ottenuti nel campo della scultura in marmo dei primi anni del Quattrocento fu senz'altro il potente plasticismo e l'impeto dinamico ed espressivo che Alberto di Betto produsse con i *Profeti* scolpiti sul fianco della Basilica di San Petronio o nella *Tomba Canetoli* in San Francesco: Cavazzini 2000, pp. 16-17; Ead. 2004, p. 35. La *Madonna della Melagrana*, con una cronologia molto precoce, fu commissionata a Jacopo della Quercia dal ferrarese Virgilio Silvestri nel 1403 (oggi Ferrara, Museo del Duomo). La precoce proposta di vedere nella genesi dell'opera rilievo con l'*Incoronazione della Vergine* del *Monumento Canetoli* in San Francesco a Bologna, si deve a Luciano Bellosi, quando la figura di Alberto da Campione rimaneva ancora celata tra le infinite memorie del cantiere milanese: Bellosi 1983, p. 163, figg. 199-200. Sulle affinità stilistiche e culturali tra l'opera di Alberto da Campione e Jacopo della Quercia: Cavazzini 2000, pp. 16-20.

- fu incaricato dal canonico della cattedrale di Barcellona, Gabriel Gombau, della realizzazione di una statua monumentale in legno di pero raffigurante la *Vergine col Bambino*[55]. Dell'opera, oggi perduta, alta nove palmi e quindi leggermente superiore al naturale, non viene fatta menzione nella visita pastorale condotta nella cattedrale nel 1421 ed è quindi probabile che la statua fosse stata commissionata per un luogo diverso dalla "Seu", ma strettamente legato al committente, personaggio influente che negli anni precedenti svolse il ruolo di cappellano reale sotto Martino I d'Aragona, detto l'Umano[56].

La *Vergine* fu probabilmente concepita come elemento centrale di un imponente tabernacolo destinato al culto di una cappella o di un oratorio privato, accompagnato da una serie di storie mariane dipinte su tavola secondo le forme del polittico agiografico della tradizione figurativa iberica, la cui esecuzione avrebbe potuto essere stata affidata ai più importanti pittori coinvolti a quel tempo nel cantiere della cattedrale, come Joan Mates - che compare non a caso anche nell'atto di allogazione come parte del canonico - Lluis Borrassa o Jaume Cabrera[57].

Il legame con la scultura borgognona instauratosi a Milano nel cantiere del duomo fu senz'altro intenso per Alberto di Betto anche se forse l'influenza preponderante fu quella di Alberto da Campione, di cui il *Compianto* di Siena presenta fortissime tangenze soprattutto nell'espansione modulare e nella tensione elastica del panneggiare. Fu invece a Barcellona, più vicina cronologicamente agli impegni senesi, a giocare un ruolo importante nell'assimilazione più concitata del linguaggio transalpino. Qui infatti dai primi anni del nono decennio del Trecento guidava i lavori nei vari cantieri della cattedrale l'architetto Francesc Marata il quale, tra i 1383 ed il 1392, aveva lavorato nel prestigiosissimo cantiere della Certosa di Champmol a Digione, dapprima al fianco di Jean de Marville, in seguito dal 1385 di Claus Sluter, collaborando in opere di scultura decorativa con i maestri Guellemin Smout, Jean de Prindall - artista che negli stessi anni di Alberto di Betto compì una fugace quanto significativa tappa italiana[58] - Pierre Beauneveu, Philippe an Eram, venendo coinvolto nell'altrettanto prestigiosa impresa del *Sepolcro di Filippo l'Ardito* (Digione, Museo di Belle Arti)[59].

I risultati di quella feconda parentesi furono impressi da Marata al suo ritorno nel 1393 nei vari cantieri avviati nella "Seu" di Barcellona, dove fu impegnato come maestro d'intaglio e di figure insieme a Pere Sanglada, altra influente personalità artistica barcellonese, Antoni Canet e Llorenc Reixac nell'esecuzione degli stalli lignei del coro, in cui bene impresse risultano le assimilazioni dalla plastica borgognona, nella costruzione e decorazione della sagrestia, della sala capitolare e delle porte di accesso al chiostro, così come nella decorazione della casa de la Ciutat[60]. In quegli anni di transizione tra XIV e XV secolo giunsero nel cantiere della cattedrale di Barcellona altri scultori

[55] Valero Molina 2008, pp. 197-208.
[56] Ivi, p. 198.
[57] Sull'attività di Joan Mates per la cattedrale barcellonese tra il 1406 ed il 1417 si veda Alcoy-Miret 1998. In generale sulla pittura catalana: Gudiol-Alcolea i Blanch 1986, pp. 75-102.
[58] Vedi nota 3.
[59] Terés i Tomàs 2003, pp. 201-226.
[60] *Ibidem*; si veda anche: Terés i Tomàs 1991, pp. 389-413; Ead. 1993, pp. 65-84; Valero Molina 2009, pp. 391-426; Terés i Tomàs 2011, pp. 149-184.

transalpini, come Jani lo Normant e Berenguer Roff, e dal 1408 in sostituzione di Arnau Bargués arrivò anche il prestigioso architetto francese Carlí Gauter[61]. Oltre alle suggestioni d'oltralpe che Alberto di Betto ebbe modo di assimilare a Barcellona altrettanto significativo dovette essere la collaborazione o l'interazione con gli artisti di varia estrazione e competenza che negli stessi anni lavorarono nel cantiere della cattedrale, come Antoni Claperós e Llorenç Reixac[62], o artisti più raffinati specializzati nella lavorazione dell'alabastro come Pere Oller, Pere Joan, forse il più importante e dotato scultore del tempo, e Marc Safont, i quali in simultanea ad Alberto di Betto conducevano a brevissima distanza dalla cattedrale la decorazione del Palazzo de la Generalitat[63].

Altrettanto importante nella comprensione delle dinamiche alla base delle interazioni tra i vari cantieri artistici aragonesi ed italiani è la presenza di 'tramiti', il più delle volte rappresentati, come nel caso appena visto di Valencia, o da influenti mercanti o da prelati con alle spalle frequentazioni italiane[64]. Nel caso di Alberto di Betto non conosciamo le motivazioni, né i contatti che favorirono una sua attività a Barcellona all'interno di un cantiere come quello della "Seu" che vedeva la presenza di una folta colonia di artisti autoctoni tra il 1416 ed il 1420. È interessante però notare come nel contratto di allogazione della *Vergine col bambino* figurasse tra i testimoni dello scultore umbro l'orafo Guido d'Antonio da Pisa che negli anni successivi assumerà la carica di "ofebre reale" al servizio diretto di Alfonso V il Magnanimo, prima a Valencia, tra il 1424 e il 1437, e poi a Napoli, tra il 1451 e il 1455[65]. Tale notizia, se approfondita, potrebbe in futuro permettere di riportare alla luce altre preziose novità sull'attività dello scultore umbro ma anche dei complessi rapporti tra la corona d'Aragona e territori italiani nel corso del primo quarto del XV secolo.

Giuliano di Nofri

Negli stessi anni in cui si pone la presenza di Alberto di Betto di Assisi a Barcellona, nella città di Valencia si era da poco avviata la feconda attività di un altro scultore italiano, tra i più fidati e qualificati collaboratori di Lorenzo Ghiberti, il fiorentino Giuliano di Nofri di Romolo il quale nel corso del 1417, poco prima della sua partenza per la Spagna, è citato come testimone del maestro nella commissione delle formelle per il *Fonte Battesimale* del battistero di Siena[66].

L'arrivo di Giuliano a Valencia dovette avvenire tra la fine del 1417 e l'inizio del 1418, dal momento che il 5 luglio di quell'anno l'artista risultava già attivo all'interno di una bottega adiacente alla cattedrale che il capitolo impiegava per il deposito della pietra da impiegare nei cantieri della "Seu"[67]. Qui Giuliano di Nofri era impegnato a lavorare l'alabastro proveniente dalle cave di Beuda (Girona) e dal regno di Navarra, la cui superficie traslucida e riflettente aveva portato l'artista a richiedere la

[61] Carbonell i Buades 2003, pp. 181-226; Terés i Tomàs 2003.
[62] Valero Molina 2009, pp. 95-97.
[63] Terés i Tomàs 2012, pp. 81-93; Cornudella-Macías 2015, pp. 88-145.
[64] Si veda il capitolo di apertura sull'attività a Valencia e Toledo di Gherardo Starnina: cap. 2, paragrafo 2.1
[65] Sanchís Sivera 1921, pp. 24-25; Id. 1922, pp. 614-618; Catello-Catello 1975, p. 117; García Marsilla 2000, pp. 1705-1718; Domenge i Mesquida 2014, pp. 99-117, speciatim 107-115.
[66] Krautheimer 1956, pp. 395-396, doc. 130.
[67] Miguel Juan 2010, p. 3790, nota 31.

chiusura di due porte della sua abitazione in modo, è da credere, da controllare il corretto apporto della fonte luminosa e una migliore condizione di lavoro[68]. In quel frangente lo scultore fiorentino stava già lavorando ad una delle imprese più rilevanti del primo Quattrocento valenciano, l'esecuzione dei dodici rilievi con *Storie dell'Antico* e del *Nuovo Testamento* destinati alla decorazione della monumentale porta di accesso al coro nuovo della cattedrale **(fig.26)**, un'impresa di lunga gestazione, affidata dal capitolo valenciano nel giungo del 1415 allo scultore-architetto catalano Jaume Esteve, ma i cui lavori avevano preso avvio solo all'inizio del 1418[69]. Ad Esteve toccò solamente un ruolo di supervisore in quanto il compito di scolpire i rilievi fu affidato per intero a Giuliano di Nofri, come risulta dai pagamenti a suo carico effettuati l'11 dicembre del 1419[70], il 26 luglio del 1420[71] e il 22 maggio del 1422, dove viene anche specificatamente chiamato "maestro ymaginiers"[72]. Ad ogni pagamento corrispondeva la consegna di una coppia di scene, a differenza di quanto invece pattuito nel contratto di allogazione che prevedeva il completamento di tre storie alla volta, modifica che determinò un ritardo nella consegna dei lavori così come è effettivamente registrato dal capitolo nel maggio del 1422[73]. Le ultime due scene furono consegnate il 28 febbraio 1424, momento in cui Bartomeu Coscolla "argenter" (argentiere) e Pere Balaguer, entrambi "maestros de obras" della cattedrale che avevano sottoscritto anche l'atto di commissione, effettuarono una stima del grande complesso[74].

Il documento risulta molto chiaro nel registrare un notevole scarto qualitativo tra i rilievi narrativi eseguiti da Giuliano di Nofri e la struttura architettonico-decorativa della zona del coro realizzata da una squadra di lapicidi locali sotto la supervisione di Jaume Esteve, soprattutto nelle parti della volta e negli elementi decorativi come i "voltors" (avvoltoi/rapaci) e le figure di angeli, definiti "notablemente defallent" rispetto al progetto presentato inizialmente al capitolo. Questo comportò una completa dismissione della struttura architettonica della porta, concepita in maniera indipendente rispetto alle dodici *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* che, al contrario, trovarono una consona sistemazione solo

[68] Il documento si trova in: ACV (Archivio della Cattedrale di Valencia), *Libros de Fàbrica* 1.477, così riporta: "Item a V de Juliol fiù serrara les portes de la botiga del alberch de la pavordia lo florenti on obrà lo florentì de la pedra del alabast perque u agues major claror": Sanchis Sivera 1909, p. 215; Schmarsow 1911, p. 6, nota 1; García Marsilla 2012, pp. 58-61.

[69] Il contratto di allogazione della monumentale struttura a Jaume Esteve risale al 21 giugno del 1415: Sanchis y Sivera 1909, p. 215; Gómez-Ferrer Lozano 1997-1998, pp. 91-106. Alla nuova porta del coro il capitolo valenciano stava provvedendo già dal 1380, dando vita a due differenti progetti esecutivi entrambi affidati nel 1382 e nel 1392 alla mano del *maestro de obra* Joan Franch. I due progetti non soddisfecero i membri del capitolo che nel 1394 e nel 1397 tentarono di affidare l'incarico al maestro Guillem Solivella, attivo presso la cattedrale di Lleida, ma anche in questo caso l'incarico non prese avvio: Miquel Juan 2010, pp. 348-374.

[70] Schmarsow 1911, p., n. 2; García Marsilla 2012, p. 58.

[71] ACV, *Llibre d'Obres*, 1420-1421, f. 14. Si pagano settanta fiorini a Giuliano di Nofri per l'esecuzione del portale. La trascrizione del documento è in Sanchis Sivera 1909, p. 217; il documento è citato anche in Schmarsow 1911, p. 6, nota 1.

[72] Il documento in cui Giuliano compare al fianco di Jaume Esteve si riferisce al pagamento di ulteriori due storie: ACV, Notario *Jaume Pastor*, 3545, f. 322 v. in García Marsilla 2012, pp. 58-61.

[73] Il 5 maggio del 1422 Jaume Esteve viene accusato di ritardo nella consegna dei lavori e di aver commesso degli errori rispetto al progetto iniziale fornito: Sanchis Sivera 1909, p. 216; Gómez-Ferrero Lozano 1997-1998, p. 97; Valero Molina 1999, p. 64; García Marsilla 2012, p. 59.

[74] Il documento è trascritto in: Sanchis Sivera 1924, pp. 3-29, *speciatim* pp. 8-9.

tra il 1441 e il 1444, quando il capitolo affidò l'edificazione e la decorazione di un nuovo impaginato architettonico allo scultore Antoni Dalmau[75].

Le formelle scolpite da Giuliano tra il 1418 ed il 1424 sulla base di un programma iconografico stabilito dal capitolo della cattedrale compongono un ciclo di dodici *Storie* tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento disposte su due livelli. Le scene dialogano in coppie verticali secondo una corrispondenza tematica data dalla prefigurazione dell'antica legge nella nuova e un percorso di lettura da sinistra verso destra: *Crocifissione/Mosè e il serpente di bronzo*(**fig. 27**); *Discesa agli inferi/Sansone scardina le porte di Gaza* (**fig. 28**); *Resurrezione/ Giona liberato dal ventre della Balena* (**fig. 29**); *Ascensione di Gesù/ Ascesa di Elia sul carro di fuoco*(**fig. 30**); *Pentecoste/ Mosè e la consegna delle tavole della legge*(**fig. 31**); *Incoronazione della Vergine/ Salomone e l'incontro con la regina di Saba* (**fig. 32**)[76].

Da un punto di vista stilistico la lettura d'un fiato delle dodici scene lascia chiaramente intendere la presenza di una forte cultura fiorentina e soprattutto una forte ascendenza ghibertiana che è stata registrata dalla critica già in occasione del primo contributo dedicato da Carl Justi (1899) al ciclo valenciano[77]. Tale convinzione si consolidò qualche anno più tardi con la pubblicazione dei relativi pagamenti contenuti nel *Libro de Obra* della cattedrale da parte di Sanchis Sivera, dove emerse il nome dello scultore "Juliá lo florentí"[78].

La scoperta dell'identità dell'autore dei rilievi determinò la nascita di una delle questioni più dibattute in seno alla critica fiorentina e spagnola, combattute sull'identificazione dello scultore attivo a Valencia tra le molteplici personalità che, con questo nome e con una cronologia perfettamente sovrapponibile, gravitavano negli stessi anni all'interno della bottega di Lorenzo Ghiberti a Firenze. Krautheimer propose il nome di Giuliano di Ser Andrea, presente in entrambi i contratti per la Porta Nord stipulati tra il 1404 e il 1407 con l'Arte di Calimala. La sua assenza nei documenti attinenti ai cantieri ghibertiani tra il 1416 ed il 1425 ne faceva la personalità più indicata in cui riconoscere lo scultore attivo a Valencia[79]. Schmarsow[80] suggerì invece il nome di Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, anch'egli nella lista di collaboratori alla Porta Nord, sebbene con un compenso più contenuto, identificato dalla critica anche come l'autore di due statue marmoree per il cantiere di Santa Maria del

[75] Sulla commissione della nuova veste architettonica del "trascoro" di rimanda a: Gómez-Ferrer Lozano 1997-1998, pp. 91-106. Il complesso che oggi possiamo vedere ricomposto nella sua conformazione originaria all'interno della Capilla del Santo Cáliz, subì nel corso degli anni varie modifiche. Nel 1771 la struttura di Dalmau fu sostituita da un fronte neoclassico, documentato da foto d'epoca, e ricoverata in un altro spazio della cattedrale, mentre i rilievi di Giuliano furono recuperati all'interno dal nuovo complesso plastico. Quando nel 1941 il capitolo decise di eliminare definitivamente la cortina del coro dallo spazio della navata i rilievi furono rimontanti nella loro struttura originaria di Dalmau trovando definitivo collocamento nell'attuale Capilla del Santo Cáliz: Miguel Juan 2010, pp. 365-366, fig. 6; Zaragozá Catalán-Vila Ferrer 2014, pp. 104-105.

[76] Sulle questioni legate alle scelte iconografiche del retablo e i legami con la visione cristiana espressa nel Crestià edito in simultanea nella città di Valencia da Francesc Eiximenis: Ramon i Ferre 2015, pp. 37-51.

[77] Il contributo di Justi fù pubblicato come introduzione storico-artistica ad una guida in tedesco edita da Karl Baedeker: Justi 1899, pp. XLVIII-XCIII. Alla corretta, prima, associazione ghibertiana lo studioso aggiungeva però un'errata cronologia al 1466 confondendo gli anni di esecuzione con quelli in cui fu completato il lavoro di muratura del complesso architettonico.

[78] Sanchis Sivera 1909, p. 217. ACV, *Llibre d'obres* 1419-1420, f. 16v.

[79] Krautheimer 1956, pp. 108, 118; Liscia Bemporad 2013, p. 35-36.

[80] Schmarsow 1911, pp. 6-7.

Fiore tra il 1410-1412 e tra il 1422 e il 1423[81] e con il "Giuliano da Firenze" orafo documentato sulla metà degli anni Trenta a Padova come autore del prezioso reliquiario di Sant'Antonio[82].
Si deve allo studioso spagnolo Joan Valero Molina il merito di aver riconosciuto nel "Juliá lo florentí" lo scultore Giuliano di Nofri collegando da un punto di vista stilistico i rilievi valenciani con l'*Ultima Cena* scolpita su una chiave di volta del chiostro della cattedrale di Barcellona, opera che, stando ai documenti registrati nell'archivio della Seu di Barcellona fu eseguita da "Julia Nofre o Nofri"[83], personaggio che vantava il medesimo patronimico del Giuliano documentato a Siena nel 1417 come testimone di Ghiberti, di quello nominato nel documento pisano del 1433, che lo ricordava in atto di imbarcarsi da Carrara verso Barcellona, e che nello stesso anno compariva come testimone di Dello Delli a Firenze[84]. Una conferma definitiva sulla paternità delle opere valenciane, sulla corretta identificazione del suo autore in Giuliano di Nofri e sull'unicità di un percorso lavorativo dell'artista tra Siena, Valencia, Firenze e Barcellona ci è giunta con la scoperta più recente di Garcia Marsilla (2012) che ha rinvenuto nel fondo notarile del notaio della cattedrale di Valencia, Jaume Pastor, una copia del pagamento corrisposto il 22 di maggio del 1422 al fiorentino per due delle storie in alabastro del trascoro esplicitandone per intero nome e patronimico: "Juliani di Nofrii"[85].

Sebbene i pagamenti corrisposti dal capitolo a Giuliano di Nofri siano dilazionati in un arco temporale compreso tra il 1418 al 1422 e si riferiscano a solo sei delle dodici scene, non vi sono dubbi sul fatto che il fiorentino lavorò all'intero ciclo con continuità, come conferma la consegna dei rilievi a coppie a ritmo quasi annuale, almeno fino al momento della conclusione dei lavori nel 1424. L'uniformità stilistica delle scene, caratterizzate da una straordinaria meticolosità descrittiva, da eloquenti capacità narrative e da un affilato naturalismo di inappellabile marca fiorentina[86], nonché la successione dei pagamenti, confermano la presenza continuativa di Giuliano di Nofri a Valencia per quei sei anni escludendo la possibilità di un suo ritorno a Firenze in quell'arco di tempo, come invece ipotizzato da Andrea Franci[87].
Anche se omogenee e riferibili ad un intervento univoco, la dislocazione delle opere su un ventaglio temporale di sei anni comportò necessariamente, anche in virtù dell'assimilazione del contesto figurativo locale, un evoluzione del linguaggio dell'artista giunto a Valencia con un bagaglio culturale

[81] Poggi 1909, I, doc. 259, 265-266, pp. 44-47; Krautheimer 1956, p. 118; Liscia Bemporad 2013, p. 36.
[82] Spiazzi 1996, pp. 352-357; Liscia Bemporad 2013, p. 36.
[83] A tale conclusione era giunto anche Andrea Franci nel suo contributo su Giuliano di Nofri (Franci 2001, pp. 431-468) conducendo un percorso indipendente da quello di Valero Molina uscito con due anni di anticipo: Valero Molina 1999, pp. 59-76.
[84] Il documento di cui si parlerà più approfonditamente nel capitolo 2, paragrafo 2.3, si riferisce ad un atto di accusa mosso nell'ottobre del 1433 nei confronti di Dello Delli dal pittore di Sardegna Ambrogio Salari. Il documento fu pubblicato per la prima volta da George Gronau (1932, pp. 385-386); APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 11.
[85] Garcia Marsilla 2012, p. 58. Il documento si trova in: ACV, *Notario Jaume Pastor*, 3545, f. 1787v.
[86] Al livello superiore: *Crocifissione, Discesa al Limbo, Resurrezione, Ascensione, Pentecoste, Incoronazione della Vergine.* Al livello inferiore: *Adorazione del serpente di bronzo, Sansone scardina le porte di Gaza, Liberazione di Giona dal ventre della Balena, Ascensione di Elia sul carro di fuoco, Consegna delle tavole della legge, Incontro tra Salomone e la regina di Saba.*
[87] Franci 2001, pp. 431-468.

appreso nei due principali centri del rinascimento toscano, Firenze e Siena, ma nel corso degli anni destinato inevitabilmente a confrontarsi con i profondi umori 'internazionali' presenti a Valencia.

Nel passato la critica, unanimemente votata a riconoscere nella scena con la *Resurrezione di Cristo* **(fig. 29)** il capitolo più antico della parentesi valenciana di Giuliano, ha infatti più volte tentato di definire una scansione cronologia per i dodici rilievi sulla base appunto di mutati registri espressivi, delle nuove possibili contaminazioni fiorentine o degli esotismi riconducibili all'ingerenza del substrato autoctono. Schmarsow riteneva che l'esecuzione delle formelle fosse avvenuta secondo questo ordine: *Resurrezione*, *Ascensione*, *Incoronazione della Vergine*, *Pentecoste*, *Crocefissione*, *Mosè e il Serpente di bronzo*, *Consegna delle tavole della legge*, *Ascensione di Elia sul carro di fuoco*, *Liberazione di Giona da ventre della Balena*, *Discesa al Limbo*, *Sansone che scardina le porte di Gaza*. Tale disposizione stava a indicare un percorso avviato da formule e stilemi ancora tardogotici, come appunto nella *Resurrezione di Cristo*, fino a raggiungere i tratti di un linguaggio più aggiornato sulle novità spaziali e compositive rinascimentali[88].

Una differente lettura, a mio avviso più pertinente, fu invece avanzata da Mayer e si fondava sulla fondamentale certezza data dalla modalità di consegna delle scene e dalla loro rispondenza iconografica verticale, che avrebbe determinato uno schema di consegna a coppie: *Crocifissione - Mosè e il serpente di bronzo*; *Cristo al Libo - Sansone alla porta di Gaza*; *Resurrezion*e - *Giona liberato dalla balena*; *Ascensione - Ascesa di Elia*; *Pentecoste - La consegna delle tavole delle leggi*; *Incoronazione della Vergine - Incontro tra Salome la regina di Saba*[89].

Tale supposizione e la sequenza di disposizione delle scene secondo tale ordine narrativo sinistra-destra, non implicherebbe necessariamente anche uno svolgimento cronologico nell'esecuzione dei rilievi, come confermerebbe il fatto che la *Resurrezione*, terza in quest'ordine, risulta una delle storie stilisticamente più arcaiche e quindi associabile alla consegna del 1418, mentre la *Crocifissione,* la prima di quest'ordine insieme al *Mosè ed il Serpente di bronzo*, e la scena di *Sansone che scardina la porta di Gaza*, nel secondo gruppo, risultano quelle più avanzate stilisticamente.

Nella realizzazione dei rilievi non possiamo non considerare inoltre la presenza e l'intervento di collaboratori locali, coinvolti quantomeno nello sbozzamento e in alcune fasi di rifinitura dei rilievi, ma nonostante ciò e l'evoluzione dell'artista stesso lungo i sei anni di lavoro, le scene valenciane spiccano per la straordinaria omogeneità stilistica e per l'inappellabile marca di fondo fiorentina.

La forte ascendenza ghibertiana era stata registrata già agli albori da Justi e poi confermata da Schmarsow nel primo studio dedicato ai rilievi, il quale ne aveva messo in risalto le affinità principalmente con i rilievi della Porta Nord cui Giuliano aveva dovuto assistere nella loro invenzione e gestazione fino a ridosso della sua partenza per la Spagna. Tali eco si possono scorgere *in primis* nella formella con la *Resurrezione*, che all'unanimità la critica ha ritenuto essere stata eseguita per prima, forse già nel 1418, e quella più legata stilisticamente alle opere di Ghiberti, come dimostrano le tangenze

[88] Schmarsow 1911, pp. 10-11.
[89] Mayer 1923, pp. 338-343.

con la medesima scena della Porta Nord[90]. Molteplici, anche se non dirette e puntuali, sono le riprese e le derivazioni da altre invenzioni ghibertiane, tratte ancora dal cantiere fiorentino così come da quello delle formelle del Battistero di Siena (*Battista davanti a Erode*; *Battesimo di Cristo*) consegnate nel 1427 ma giù fuse nel 1425[91], e i cui progetti e disegni dovevano già circolare nella bottega già dal 1416[92]. Parimenti, possiamo scorgervi richiami di ordine tipologici ed iconografici alla pittura fiorentina dei primi due decenni del XV secolo, da Mariotto di Nardo, collaboratore nel 1405 di Ghiberti nell'esecuzione della vetrata di Santa Maria del Fiore, a Lorenzo Monaco, fautore della più accostante declinazione su tavola dei goticismi ghibertiani e che Schmarsow aveva individuato come uno dei principali riferimenti culturali atti a giustificare l'insistito pittoricismo del Giuliano di Valencia[93]. Inoltre, all'interno del bagaglio culturale di Giuliano di Nofri non poteva mancare Donatello, come registrato in passato ancora da Schmarsow, nelle affinità tra il volto del Cristo della *Resurrezione* valenciana e quello del *Crocifisso* di Donatello in Santacroce[94], o da Franci, che accostava invece due volti della scena del *Cristo al Limbo* rimodulati, a sua detta, sui visi del celebre *San Giovanni Evangelista* del Museo dell'Opera del Duomo e del *Giosuè* per il campanile[95].

La lettura dei rilievi di Valencia sulla base quasi esclusiva delle riprese da Ghiberti e Donatello rischia però di trasportare l'analisi dei rilievi al di fuori della personale ed intima visione, compositiva e narrativa, proposta da Giuliano. Da Donatello, l'artista, più che precise derivazioni tipologiche o figurative sembra ereditare il sostenuto ritmo narrativo associato ad una capacità nel lavorare di bassissimo rilievo e con effetti di elevato pittoricismo. Allo stesso modo sembra troppo semplicistico per una personalità complessa e raffinata come Giuliano di Nofri ridurre una lettura dei rilievi sulla scorta di riprese pedisseque da modelli del maestro che l'artista sicuramente aveva appreso e assimilato da tempo e avuto modo di riproporre già in altre occasioni. Per Giuliano l'esperienza ghibertiana si può scorgere nella raffinata, insistita tensione calligrafica di vesti, capigliature e degli inerpicati sfondi naturalistici, fatti di rocce sfaccettate e arbusti vibranti il cui effetto generale sembra esser quello di un

---

[90] Di questo avviso erano Schmarsow (1911, pp. 10-11), Mayer (1923, pp. 338-340) e in seguito in anni più recenti Valero Molina (1999, p. 66) e Franci (2001, p. 443).

[91] I due studiosi intravedevano una particolare dipendenza della posa plastica di Sansone nella scena della Porta di Gaza con quella del soldato presente nella formella del Battistero senese con la *Cattura del Battista* per via di una medesima posa con la gamba a fare da perno per il movimento e l'apertura latente del corpo e per il dettaglio del calzare del soldato analogo a quello di Sansone: Schmarsow 1911, p. 35; Krautheimer 1956, p. 118. Sui documenti relativi alla consegna delle formelle senesi: Krautheimer 1956, pp. 395-401; in ultimo: Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 182-184, n. C.1.

[92] Krautheimer 1956, pp. 139-140. È importante osservare come la figura di *Sansone alla Porta di Gaza* qui a Valencia risponda perfettamente ad un disegno di Ghiberti poi impiegato dal maestro in occasione dei lavori della Porta del Paradiso, nella scena di *Caino che uccide Abele*: Franci 2001, p. 439. A questo proposito è interessante segnalare come Ghiberti nei *Commentari* dichiari apertamente di aver modellato in cera e terracotta numerosi modelli destinati a colleghi scultori ma anche pittori e lo stesso avveniva nella sua bottega dove le scene per la Porta Nord disegnate e plasmate dal maestro rimanevano all'attenzione dei numerosi collaboratori assidui o saltuari che ne avrebbero conservato e replicato memoria anche al di fuori del contesto della bottega ghibertiana.

[93] Schmarsow suggeriva di leggere la scena valenciana con l'*Incoronzione della Vergine* come una trasposizione di modelli pittorici, in particolare del dipinto di Lorenzo Monaco realizzato nel 1414 per la chiesa di Santa Maria degli Angeli. Per la scena con la *Consegna delle tavole della legge* lo studioso richiama alle dipendenze nei confronti dell'*Orazione dell'orto*: Scharmosow 1911, pp. 14, 25.

[94] Ivi, p. 11.

[95] Franci 2001, pp. 437-439.

monumentale oreficeria, ma non si ritrova pienamente nel distintivo trattamento delle vesti della Porta Nord, di un elegante, pendente e affilato goticismo.

Nei rilievi di Valencia gli estesi panneggi falcati rallentano, si placano e si frantumano in un panneggiare più metallico e incisivo, i volti perdono quel carattere classicheggiante per accentuarsi nella demarcazione fisionomica ed espressiva e in una più greve fattura. La ricettività di un artista 'viaggiatore' è qui dichiarata nella capacità di rapportarsi con i coevi spunti pittorici offerti dalla produzione valenciana su tavola di Gonçal Peris e Jaume Mateu, cresciuta sulle ceneri dell'interazione tra Starnina, l'alemanno Marçal de Sas, il cipriota Esteve Rovira e gli autoctoni Pere Nicolau e Antoni Peris[96].

Nel corso dei decenni all'interno dei vari contributi non sono mancate infatti le proposte votate a riconoscere anche dei caratteri di esotismo all'interno di quel substrato culturale tutto fiorentino riconosciuto ai rilievi del *trascoro*. Agli inizi del dibattito critico sui rilievi Sanchis Sivera aveva infatti già evidenziato l'ipotesi di riconoscere la mano di Giuliano solo in sei delle storie, forse in questo senso condizionato più che da riferimenti stilistici dalle notizie documentarie dei pagamenti corrisposti all'artista solo per tre coppie di formelle, che lo studioso indentificava in: *Incoronazione della Vergine, Incontro tra Salomone e la regina di Saba, Cristo al Limbo*, *Sansone che scardina le porte di Gaza*, *La Crocifissione* e *Mose e il Serpente di bronzo* [97].

Mayer, invece, riconosceva dei debiti anche nei confronti dell'arte senese, in particolare verso le opere di Giovanni di Paolo, intravedendo oltremodo la presenza di elementi esotici, percepibili nel modo pesante di lavorare le vesti, non sottili e delicate come in Ghiberti, in una sorta di compressione anatomica delle figure, non slanciate e sinuose come le fiorentine, o nelle peculiari teste dove i dinamismi di ciocche ondulate e vibranti ghibertiane prendevano forma su teste dalla fattura rozza, espanse nei volumi e caricaturali nelle espressioni, che lascerebbero trapelare l'ingresso consistente degli influssi provenienti dal contesto della pittura e della miniatura valenciana del primo Quattrocento, in cui una forte presenza locale si mescolava a forti apporti dai paesi d'oltralpe[98].

Altrettando evidenti allo studioso apparivano i debiti verso la produzione miniata e la statuaria borgognona, in particolare nei confronti della scuola sluteriana; riferimenti importanti all'interno di un contesto come quello valenciano aperto a intensi scambi artistici con i paesi franco-fiamminghi e

---

[96] L'esemplificazione di questo fecondo momento culturale di scambi, influenze, contaminazioni all'interno del contesto valenciano è rappresentato da una serie di disegni conservati in un taccuino presso il Gabinetto di disegni e stampe della Galleria degli Uffizi che Andrea de Marchi ha proposto di riconoscere in parte alla mano di Marçal de Sas (quelli contraddistinti da un potente carica narrativa ed espressiva) il resto a Gherardo Starnina, cui si deve l'arrivo del taccuino a Firenze: A. De Marchi, in *El Renacimiento Mediterráneo* 2001, pp. 161-163. Sul contesto della pittura valenciana ad apertura del Quattrocento: Company-Aliafa-Tolosa-Framis 2005; Miquel Juan 2006, pp. 367-373; Ead. 2007, pp. 32-43; *La Impronta Florentina* 2007; Alcoy i Pedrós 2007, pp. 139-205.

[97] Sanchis Sivera 1909, pp. 215-217.

[98] Mayer 1923, p. 344. Un esempio eccellente è rappresentato, prima dell'avvento delle novità provenienti dai Paesi Bassi nel corso degli anni Trenta, dal pittore di origini germaniche Marçal de Sas giunto a Valencia intorno al 1390 e divenuto entro il primo decennio del XV secolo la personalità più influente nel contesto pittorico catalano dove la produzione di grandi complessi altaristici su tavola era legata all'attività consorziata di pittori di eterogena provenienza ed estrazione, come documentano le varie società artistiche composte negli anni da Gherardo Starnina, Gonçal Peris, Miguel Alcanýs, Pere Nicolau e Guerau Gener: Company-Aliafa-Tolosa-Framis 2005; Miquel Juan 2006, pp. 367-373; Ead. 2007, pp. 32-43; *La Impronta Florentina* 2007; Alcoy i Pedrós 2007, pp. 139-205.

soprattutto con Barcellona, città dove tali affluenze erano mediate, come detto in precedenza, da architetti catalani con alle spalle soggiorni proprio in Borgogna[99].

Anche Krautheimer, nella difficoltà di individuare correttamente il giusto Giuliano tra i seguaci ghibertiani con quel nome, registrando nelle storie valenciane la presenza molto sentita di elementi non-italiani apriva alla possibilità che lo scultore attivo a Valencia potesse essere anche un artista spagnolo con alle spalle una solida formazione fiorentina[100].

A questo proposito un discorso a parte meritano gli scenari architettonici che fanno da sfondo ad alcune delle scene valenciane come *la Pentecoste*, *l'Incontro tra Salomone e la Regina di Saba*, *l'Incoronazione della Vergine,* che recano evidenti richiami alle scenografie lineari e appena aggettanti in cui sono inquadrati i personaggi della Porta Nord o delle formelle di Siena, ma da questi al contempo si distanziano per un'assenza di rapporti metrici tra figure e architetture. In Giuliano persiste invece un rapporto gerarchico/dimensionale di matrice medievale che trova perfetto riscontro nella coeva produzione altaristica su tavola valenciana. L'interesse da parte di Giuliano di Nofri risulta focalizzato primariamente verso un'accentuazione espressiva dei volti dei personaggi - ben lontano dall'ideale classicista perpetrato da Ghiberti[101] - e l'effetto esornativo dato dalla caratterizzazione meticolosa e insistita del panneggiare degli abiti fatti di stoffe lanose e grevi, che infliggono ai rilievi un dinamismo modulato, uniformemente ritmico e bidimensionale in cui le scenografie, dal fine, omogeneo e lineare aggetto, sembrano completamente finire in secondo piano. Nella scena di *Sansone che scardina le porte di Gaza*, che è anche quella in cui le figure risaltanti in primo piano appaiono come il più fresco richiamo ai modelli di Ghiberti o della scultura fiorentina di primo Quattrocento, emergono chiaramente e forse in maniera incisiva più che in altre scene le ingerenze esercitate sull'artista anche dalla miniatura d'oltralpe, come indicato già da Valero Molina[102]. In particolare, possiamo scorgere nelle fantasiose aperture paesistiche verticali, minutamente descritte e colme di dettagli aneddotici, oppure nelle complesse strutture fortificate esili, adornate da una molteplicità di elementi architettonici inerpicate a lato della rappresentazione, che rimandano chiaramente alle invenzioni delle miniature de *Les Belles Heures*, dei fratelli Limbourg (**figg.33-34**)[103].

Infine, nel percorso evolutivo e di riprese all'interno delle dodici *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento* un ruolo importante è senza dubbio giocato dalla scena della *Crocifissione* **(fig.36),** che in passato Paul Schubring ha acutamente accostato ad un rilievo in terracotta di medesimo soggetto confluito nelle collezione dei Musei berlinesi (oggi presso il Bode Museum) registrato nel 1913 nel catalogo di Frida

[99] Mayer 1923, pp. 337-342.
[100] Krautheimer 1956, p. 1118.
[101] Come ipotizzato già da Mayer che definiva le teste valenciane di Giuliano di Nofri di un carattere ben diverso da quelle del maestro, per via di tratti tozzi e contadineschi, per le forme massicce e pesanti ricorrenti in ogni scena: Mayer 1923, p. 342.
[102] Valero Molina 1999, p. 68.
[103] Il richiamo in questo è alla scena del Duca di Berry che lascia il castello per un viaggio, miniatura allegata al libro di preghiera "Petit heures" del duca Jean de Berry (1340-1416), Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia (MS LAT. 18014, fol. 288v.).

Schottmüller con una provenienza dalla chiesa di Santa Maria di Monteluce a Perugia (**fig.35**)[104]. Schubring ne proponeva una datazione agli anni quaranta del XV secolo per il maggiore accostamento, rispetto ai rilievi valenciani, al linguaggio donatelliano dei primi anni di quel decennio; cronologia a mio avviso plausibile come dimostrerebbe il confronto tra le figure dei ladroni, così spasmodiche, graffianti, sgarbate e compendiare da rimembrare i santi donatelliani delle porte bronzee e le ardite figure dei medaglioni in stucco della sagrestia vecchia di San Lorenzo eseguite da Donatello nei primi anni quaranta. Di diverso avviso Andrea Franci il quale, convinto di una paternità assegnabile a Giuliano di Nofri per via dei confronti tra il rilievo berlinese e la scena di Valencia, ne proponeva invece una cronologia prossima al 1430[105]. D'altra parte, non sono mancate in passato proposte (Michael Knuth 1966, ex curatore delle collezioni di scultura del Bode Museum, appunti raccolti a seguito di un rapporto epistolare con Luciano Bellosi; Meller 1963) che, allineandosi su una tale cronologia, puntavano verso una paternità a Dello Delli[106]. Sulla cronologia del rilievo risultano interessanti gli spunti offerti da Mariano Guardabassi che nel suo *Indice-Guida dei monumenti* dell'Umbria ricordava la presenza di un rilievo analogo a quello berlinese proprio all'interno dell'edificio di provenienza indicato da Schottmüller[107]. Lo storico perugino confuse probabilmente il materiale dell'opera, indicandola di legno per via forse di una patina omogena a imitazione del bronzo stesa nel corso dei secoli precedenti. Questo è confermato da un passo, recentemente collegato da Caterina Fioravanti al rilievo di Berlino, contenuto all'interno di un manoscritto cinquecentesco, detto *Manoscritto Antonini* - testo associato al Memoriale di Monteluce in cui sono raccolte le regole delle clarisse e notizie di concessioni e indulgenze concesse all'ex monastero - scritto da suor Battista Alfani, la famosa committente dell'*Incoronazione* di Raffaello oggi ai Musei Vaticani. Nel testo si ricorda che nel corso 1458, in occasione della visita al monastero perugino, il vescovo di Corgneto rimase particolarmente colpito da un'opera presente in chiesa che veniva descritta come un "crucifixo de meçço relievo con la Madonna tramortita ad piei della croce, et con li altri misterii de la passione, lo quale sta nella colonda de pietra a lato lo altare de-la Madonna"[108].

Se il passo del manoscritto perugino potesse collegarsi effettivamente al rilievo di Berlino avremmo allora un termine *ante quem* per l'esecuzione dell'opera che dovremmo collegare al cantiere di Valencia date le strettissime affinità tipologiche ed iconografiche, ma per cui non è esclusa la derivazione da un comune modello di riferimento, forse proprio donatelliano. Si tratta comunque di un soggetto che nel corso del Quattrocento riscosse una particolare fortuna e apprezzamento all'interno della committenza

[104] L'opera è stata catalogata da Frida Schotmüller (1913, p. 104). La studiosa, che ne indica l'acquisto avvenuto a Firenze dieci anni prima, proponeva un'attribuzione a Giacomo Cozzarelli nella seconda metà del Quattrocento. Più di recente Caterina Fioravanti (a.a. 2013-2014, p. 78); Umiker-Giusti 2011, pp. 545-597.

[105] Di diverso avviso sulla paternità del rilievo furono Mayer (1923, p. 346) che non condivideva una medesima autografia tra i rilievi valenciani e la *Crocifissione* di Berlino e Valero Molina (1999, p. 70).

[106] Per la corposa vicenda critica si rimanda ad una recente riepilogo pubblicato nella scheda dedicata all'opera dal curatore delle collezioni di scultura del Bode Museum: N. Rowley, *Kreuzigung Christi/The Crucifixion*, in SMB-digital Online-Datebank der Sammlungen, 26 maggio 2016.

[107] Nel testo si scrive: "scultura in legno a bassorilievo - La Crocifissione; vedesi il Redentore in croce fra i due ladroni, in basso a *S*: la Vergine distesa sul terreno con il capo poggiato sulle ginocchia di S. Giovanni, cui sono innanzi le Marie in atto pietoso, a D: cinque soldati dei quali due sono più innanzi; opera del XVI secolo"; Guardabassi 1872, p. 236.

[108] Caterina Fioravanti 2013-2014, p. 78; Umiker-Giusti 2011, pp. 545-597; Fioravanti a.a. 2013-2014, p. 78.

devozionale, come dimostra l'esistenza di un ulteriore rilievo in cartapesta dorata, conservato presso lo Szépmúvészeti Museum di Budapest, riferibile a mio avviso ad una rivisitazione più avanzata e differente per scelte iconografiche, prodotta forse all'interno della bottega padovana di Donatello[109].

2.3

GIULIANO DI NOFRI E DELLO DELLI MAESTRI "ESEMAGINAYRE" NEL CANTIERE DELLA SEU DI BARCELLONA

La presenza a Barcellona di maestri fiorentini coinvolti nella decorazione scultorea della cattedrale di Barcellona tra XIV e XV secolo fu resa nota per la prima volta in due preziosi contributi dedicati a quel fecondo cantiere artistico da Joseph Mas e Francesc Carreras y Candi (1913-1914)[110]. I due studiosi, nell'analizzare i *Libros de Obra* della cattedrale, rintracciarono alcuni pagamenti corrisposti tra il 1434 ed il 1435 all'artista fiorentino Giuliano di Nofri per due fonti battesimali; documenti rimasti ignoti alla critica italiana e iberica, che avrebbero di certo permesso di risolvere il tortuoso enigma intorno al "Julìa lo florentí" valenciano già emerso qualche anno prima con le scoperte di Sanchis Sivera. All'interno di quel folto nucleo di documenti, veniva anche segnalata la presenza di uno sconosciuto "Daniel Nicolau" pagato nel 1434 in qualità di "asmegynaire" (scultore di figura), destinato a rimanere nell'anonimato per quasi un secolo.

Solo in anni recenti le ricerche di Valero Molina[111], che intraprese uno spoglio sistematico di tutti i documenti presenti in due distinti volumi, il *Libro de Obra* e *il Libro de Obra del claustre*, relativo alla decorazione delle cappelle e del loggiato del chiostro, hanno permesso in due riprese di apportare sostanziali novità sull'attività barcellonese di Giuliano di Nofri lungo un arco cronologico più ampio di quanto già stabilito da Mas e Carreras Candi, compreso tra il 1431 ed il 1435. Al contempo hanno permesso di riconoscere in quel "Daniel Nicolau" - 'storpiatura' catalana del reale nome fiorentino dell'artista - Daniello (Dello) di Niccolò Delli confermando non solo la presenza di Dello in quel cantiere ma, sulla base dei rapporti già individuati con lo stesso Giuliano di Nofri a Firenze

[109] Il rilievo è pubblicato in: Balogh 1953, pp. 71-114. Più recentemente: Aggházy 1977, cat. 15.

[110] Mas 1913, pp. 115-128, speciatim p. 118; Carreras Candi 1914, pp. 302-317 (53), 510- 515 (56), speciatim p. 511.
[111] Valero Molina, 1993, pp. 29-41; Id. 1999, pp. 59-76.

nell'ottobre del 1433, anche l'esistenza di un legame molto forte tra i due maestri iniziato in gioventù nella città natale[112].

Dopo il ritorno da Valencia, presumibilmente avvenuto nel 1424, anno in cui vennero consegnate le dodici formelle in alabastro, di Giuliano di Nofri a Firenze non abbiamo alcuna notizia se non la registrazione nel 1427 all'interno del nucleo famigliare del fratello Andrea con cui dovette tornare a lavorare nella bottega di Porta Rossa dedita principalmente alla decorazione lapidea[113]. Dovette essere davvero complesso per uno scultore come Giuliano, assente da sei anni, guadagnarsi un posto a Firenze in un contesto completamente mutato in cui i principali cantieri risultavano ormai occupati dalle più eccentriche e dotate personalità formatesi precedentemente al suo fianco nei cantieri ghibertiani della fine del secondo decennio. Al suo ritorno si stavano già avviando i lavori della *Porta del Paradiso*, Ghiberti aveva da poco consegnato il *San Matteo* per una nicchia di Orsanmichele e Donatello stava per licenziare, per lo stesso edificio, il *San Ludovico di Tolosa*. Nell'*entourage* di quest'ultimo si annoveravano artisti del calibro di Nanni di Bartolo e Michelozzo, con cui avrebbe presto avrebbe dato vita ad una prolifica compagnia artistica, mentre un'altra personalità di rilievo della stessa generazione di Giuliano, Luca della Robbia, affiancatosi allo stesso Donatello e Nanni di Banco, dopo gli esordi nei cantieri di Santa Maria del Fiore andava guadagnando campo nella committenza religiosa e privata cittadina.

Non è quindi da escludere che il silenzio documentario su Giuliano di Nofri dopo il 1424 sia da imputare alla difficoltà incontrate dall'artista nell'inserirsi in questo circuito artistico cittadino ormai consolidato che ebbe come conseguenza una sua ridotta applicazione nel campo della plastica fittile o della scultura monumentale, discipline che precedentemente in Spagna ne avevano accresciuto la fama. La prima attestazione lavorativa che si ha di Giuliano dopo la parentesi valenciana si registra non a caso nove anni dopo e ancora una volta lontana da Firenze, in territorio aragonese a Barcellona. Il 6 ottobre del 1431 è registrato a suo nome un pagamento per un incarico non specificato all'interno del cantiere della cattedrale per la cifra di cinque soldi al giorno [114]. Si trattava di un compenso molto alto, equivalente a quello percepito dai più importanti architetti attivi nei decenni precedenti e superiore allo stipendio percepito negli stessi anni dal "maestro de obras", la più alta carica del cantiere (4 soldi e mezzo), e da quello recepito da un semplice maestro di figura, 4 soldi; elemento che fa presumere si trattasse di un incarico di rilievo, legato probabilmente ad una particolare, ricercata competenza dell'artista nel campo della scultura lapidea.

---

[112] Caterina Fioravanti a questo proposito mi suggerisce che il fratello Giuliano possedeva una cosa in via Chiara a Firenze a poca distanza proprio dall'abitazione di famiglia di Dello dove l'artista è registrato in tutte le portate catastali relative: Fioravanti a.a. 2013-2014, p. 72, note 332-333.

[113] La bottega si trovava nel secondo tratto dell'odierna via Porta Rossa e faceva parte del quartiere di Santa Maria Novella. Sappiamo che doveva trattarsi dell'unica bottega di lastraiuoli attiva in quella zona Grossi 2000, p. 8; Franci 2001, pp. 431-432; Fioravanti a.a. 2013-2014, p. 15.

[114] Archivio de la Catedral de Barcelona, *Obra del Claustro*, I, 1431-1432, f. 67v.; Valero Molina 1999, p. 60, nota 8.

Il 2 di febbraio del 1432 Giuliano di Nofri ricevette un'altra commissione per la realizzazione di un fonte battesimale da porsi all'interno della cattedrale[115], un'impresa importante per cui il capitolo già nell'aprile dell'anno precedente si stava impegnando nella ricerca di blocchi di pietra presso le cave di Villefranche-de-Conflent[116]. L'intento era quello di ricavare dei blocchi monumentali da scolpire in un solo pezzo, ma le aspettative del capitolo non vennero attese a causa dell'inesperienza tecnica dei maestri autoctoni, incapaci nel taglio del minerale, così che nel marzo del 1432 e nel gennaio del 1433 si decise di sperimentare l'applicazione di un altro tipo di materiale, il diaspro di Tortosa[117].

Fu probabilmente in quel particolare, fallimentare frangente che il capitolo decise di affidare a Giuliano, già scelto per la realizzazione dell'opera, anche il compito di recuperare i blocchi lapidei necessari a quell'impresa, e fu forse proprio su suggerimento dell'artista che il 4 luglio del 1433 si decise di inviarlo in Italia in direzione della cave di marmo carraresi. Dal cantiere della cattedrale Giuliano di Nofri risulta assente effettivamente dal luglio del 1433 fino al 27 aprile dell'anno successivo e fu proprio in quel momento che dovette ritagliarsi una breve parentesi per una visita alla sua amata Firenze, dove il 10 ottobre del 1433 comparve in qualità di testimone nell'atto di accusa rivolto a Dello Delli[118].

Il 2 novembre Giuliano è registrato negli *Estratti della dogana dei marmi di Carrara* con al seguito tre "carrate" di marmo, tre di pietre sgrossate ed un fonte battesimale già sbozzato, trasportati dal carrettaio Andreuccio Casoni via mare verso l'imbarco del porto di Pisa[119]. Come indica il documento di partenza da Carrara, Giuliano non si procurò solamente i materiali necessari alla realizzazione della pila battesimale, che sbozzò già in loco, ma anche numerose altre pietre e marmi da impiegare in differenti imprese barcellonesi, come confermano anche i successivi pagamenti corrisposti all'artista al suo rientro in Spagna ed in particolare quello del 17 settembre 1434 per cui lo scultore ricevette i 50 fiorini mancanti per le "fons novas" portate da Firenze[120]. Il 27 novembre lo scultore, consegnati tutti i lavori, venne ricompensato con ulteriori venti fiorini[121].

Di quel gruppo di opere oggi si conserva solamente la pila battesimale (**fig. 37**) conservata al centro della omonima cappella, scolpita in un unico monumentale blocco di marmo carrarese, dalla bizzarra, virtuosistica conformazione elicoidale, che trovava un termine di confronto con uno dei quattro pilastri dell'*Arca di Santa Eulalia* all'interno della Seu barcellonese, ma pienamente ispirata anche alle coeve soluzioni dell'architettura gotica catalana messe in opera da Guillem Sagrera nei principali

115 ACB (Archivo de la Catedral de Barcelona), *Obra del claustro*, II, 1432-1433, 2 de febrero de 1432; Valero Molina 1999, pp. 60, 73, nota 13.
116 In data 15 aprile 1431 il maestro "Pere de sent johan" architetto della cattedrale è mandato a recuperare della pietra dalle cave di Villafranca de Conflent ACB, *Obra*, 1429-1431, f. 81; Carreras y Candi 1913-1914, p. 316, nota 479; Valero Molina 1999, pp. 60, 73, nota 12.
117 Nel marzo del 1432 e poi nel gennaio del 1433 l'opera aveva mandato altri maestri a recuperare la pietra per la commissione questa volta a Tortosa: Carreras y Candi 1914, pp. 316-317(53).
ACB, *Obra*, 1429-1431, f. 81; Carreras y Candi 1914, p. 316 (53), nota 479; Valero Molina 1999, pp. 60, 73nota 12).
118 Si veda al capitolo 1, paragrafo 1.1.
119 Archivio di Stato di Lucca, *Comune. Gabella del contado e delle vicarie*, 20, f. 8v, 9; Klapisch-Zuber 1969, pp. 262-263; Valero Molina 1999, pp. 60-61; Franci 2001, p. 431.
120 ACB, *Obra*, f. 116; Carreras Candi 1914, p. 316 (53); Valero Molina 1999, p. 73, nota 15).
121 ACB, *Obra*, 1433-1435, f. 91; Carreras Candi 1914, p. 317, nota 486 (53); Valero Molina 1999, pp. 60, 73, nota 15.

cantieri della corona aragonese, *in primis* nelle imponenti colonne scolpite per il *Salon de los mercaderes* della Lonja di Maiorca (**fig. 38**).

In virtù del contatto e dell'amicizia tra i due artisti, è assai probabile che su quella stessa nave che ricondusse Giuliano di Nofri a Barcellona si trovasse anche Dello Delli, il quale aveva forse già fornito aiuto a Carrara nel procurarsi e approntare uno dei blocchi di registrato a Pisa come già sbozzato.
La spedizione approdò a Barcellona tra il novembre e il dicembre del 1433, nelle prime due settimane lavorative da primo al sedici di gennaio Dello risulta infatti coinvolto nel cantiere della cattedrale, per mansioni non specificate, venendo tuttavia indicato come "asmegynaire", quindi coinvolto in opere di scultura o decorazione plastica di figura, con il compenso di cinque soldi, la stessa cifra pattuita anche per Giuliano e superiore a quella di qualunque altro maestro attivo nel cantiere[122]. Non abbiamo altre tracce documentarie relative all'attività di Dello, che non sappiamo per quanto tempo si sia prolungata, mentre i pagamenti a Giuliano di Nofri riprendono nel corso dell'ottobre dello stesso anno e riguardano l'esecuzione di una chiave di volta raffigurante l'*Ultima Cena* (**fig. 39**) scolpita nel chiostro in corrispondenza della cappella del Corpus Christi o di Jesucristo, incarico per cui lo scultore ricevette un compenso di cinque soldi e mezzo, un importo ancora più alto che in precedenza[123].
La costruzione della cappella era stata avviata nel 1431 in ottemperanza alle volontà e al lascito testamentario del vescovo barcellonese Francesc Climent Sapera deceduto l'anno precedente; è probabile quindi che l'artista, pagato nell'ottobre del 1431 per attività non specificate, fosse stato coinvolto sin dall'inizio nei lavori di decorazione degli spazi attigui alla cappella, ma anche dell'ambiente stesso terminato il 22 settembre di quell'anno[124].
Il rilievo con l'*Ultima Cena* è un'opera che in passato ha contribuito a collegare, per questioni di carattere puramente stilistico, l'attività di Giuliano di Nofri a Barcellona con la precedente produzione valenciana. I personaggi, dalle teste voluminose e le narici larghe, rievocano infatti quelle dei dodici rilievi della porta del coro, e così in parte anche gli abiti dalle vezzose e appiattite bordure, sembrano richiamare i risvolti plissettati dei personaggi di Valencia (**cap. 2.2 immagini**). Lo scarto stilistico, pur molto contenuto, registrabile nella disposizione più impacciata dei personaggi, nel nitore meno pungente e nell'andamento meno affilato delle vesti, potrebbe imputarsi alla presenza di collaboratori locali intervenuti in alcune fasi del cantiere barcellonese sotto la supervisione del maestro e secondo un progetto grafico definito.

---

[122] I pagamenti a Dello sono registrati per la settimana lavorativa che si concluse l'8 di gennaio e per la successiva chiusasi il 16 di gennaio. Per la prima settimana Dello (Daniel Nicholau) ricevette il pagamento di cinque soldi per giornata di lavoro (i giorni lavorativi furono solo quattro) per un totale di venti soldi. Per la settimana seguente l'impegno richiesto al maestro fiorentino risulta identico, cioè quattro giorni per cinque soldi al giorno, ma al saldo sembrano essere registrati solo due soldi. Il documento che registra il coinvolgimento di Dello in questo cantiere si conserva presso l'Archivio della Cattedrale di Barcellona (ACB, Obra del claustro, II 1433-1435), si rimanda all'appendice documentaria per la sua trascrizione: APPENDICE DOCUMENTARIA, nn. 14-15.
[123] "An Julia nofre asmeginayre qui ha pichada la clau de la volta quis davant la capella de Jhesu Xrist per V jorns a rahó de V sous VI diners", ACB, *Obra*, 1433-1435, fs. 87, 87v; Carreras Candi 1913-1914, p. 511; Valero Molina 1999, p. 61.
[124] I lavori del chiostro su questo lato furono avviati su lascito testamentario del vescovo e sono documentati dai pagamenti contenuti in un libro indipendente detto Libro de l'Obra del Claustre, conservato presso l'archivio della cattedrale di Barcellona: Valero 1993, p. 33.

La chiave di volta con l'*Ultima cena* è stata messa in relazione da Valero Molina con il capitello del secondo pilastro del chiostro raffigurante la storia di *Caino e Abele*, scolpito alla base dell'imposta di una delle nervature della volta posta in corrispondenza proprio della cappella del Corpus Christi, e parte di un ciclo decorativo ispirato alle *Storie della Genesi* e al tema dell'*Albero di Jesse* che si articola lungo le superfici di tutti i capitelli del chiostro[125]. I documenti non indicano l'autore di quella particolare scena, ma effettivamente, per questioni di contiguità esecutiva, non è da escludere che le due opere siano state realizzate dalla medesima mano, quella di Giuliano di Nofri, data l'elevata perizia esecutiva e la presenza di complessi sottosquadri[126]. Se nella scena di *Caino e Abele*, lo stato di conservazione compromesso e gli accenti ferini dei personaggi potrebbero sollevare qualche dubbio sulla fiorentinità dei rilievi, in un'altra storia posta in una campata sul lato opposto del chiostro (dove si trova la chiave di volta con l'immagine di *San Marco*), raffigurante *Il lavoro di Adamo ed Eva* **(fig. 41)** i legami con la cultura fiorentina appaiono più evidenti. La figura di *Adamo*, accovacciato sul suo bastone con la gamba incrociata all'altra e la mano portata con gesto riflessivo alla guancia, è perfettamente sovrapponibile a quella di *Giuseppe* nel rilievo fittile con la *Natività* (detta anche *Navità Ford*) **(fig. 42)** del Detroit Institute of Arts (lascito Eleanor Clay Ford F 76.92), opera con alle spalle una complessa e variegata vicenda critica che in passato ha visto la paternità contesa tra Ghiberti e Donatello, mentre oggi è più prudentemente riferita alla mano di un artista fiorentino attivo entro il terzo-quarto decennio del XV molto prossimo alle invenzioni di Donatello, come suggerisce la delicata lavorazione pittorica del rilievo[127]. La *Natività Ford* e il capitello di Barcellona si legano a loro volta al personaggio di *Adamo* - chiara citazione del *Pothos* di Skopas, icona largamente ripresa nel corso del Quattrocento - rappresentato in una delle tre formelle esagonali in terracotta parte di un cassone istoriato con *Storie della Genesi* (*Condanna di Adamo ed Eva*, *Espulsione dal Paradiso*, *Lavoro di Adamo ed Eva*) oggi al Victoria and Albert Museum di Londra **(fig. 43)** [128]**,** la cui esecuzione ormai riferita a Donatello, in passato aveva trovato vari riferimenti in favore di Lorenzo Ghiberti[129], del figlio Vittore[130] e di Luca della Robbia[131].
La lavorazione e la qualità della superficie della creta del rilievo di Detroit sono certamente un forte lascito donatelliano, ma al contempo possiamo scorgervi una minore capacità prospettica nella distribuzione dei personaggi e nell'articolazione paesistica, oltre che una più sintetica dinamicità

[125] Sul tema dell'Albero della Croce dei capitelli del chiostro: Duran i Sanpere 1947-1951, I, pp. 1-13; Suñe Muñoz 1996, pp. 231-256.
[126] Valero Molina 1998-1999, p. 94; Valero Molina 1999, p. 62;
[127] Della terracotta di Detroit esiste anche un'altra versione del tutto analoga, probabilmente tratta a calca dalla precedente, conservata presso il Museo Bardini di Firenze. Si rimanda per la vicenda critica delle due opere alla recente scheda redatta in occasione della mostra fiorentina del 2013 la Primavera del Rinascimento: A. F. Darr, in *La Primavera del Rinascimento* 2013, pp. 430-432, n. VIII.4.a.; in ultimo alcune precisazioni sulla cronologia delle opere del giovane Donatello: Caglioti-Cavazzini-Galli-Rowley 2018, pp. 15-45, speciatim, p. 42.
[128] Del ciclo originariamente composto da sei formelle, ne rimangono tre presso il Victoria and Albert Museum e una al Museo dell'Opera del Duomo (*Creazione di Eva*). La formella fiorentina avrebbe dovuto comporre un secondo ciclo di storie insieme ad altri due rilievi raffiguranti verosimilmente la *Creazione di Adamo* ed il *Peccato originale*. Non possiamo sapere se si trattasse di due diversi cicli per il fronte di casoni speculari o se le storie appartenessero ad un unico elemento d'arredo domestico. Si veda: Bellosi 1977, pp. 163-179; *Earth and Fire* 2001, p. 104; A. Galli, in *Masaccio* 2002, p. 110, n. 7.
[129] Bode 1921, p. 53; W. Valentiner, in *Catalogue of An Exhibition* 1938, n. 23.
[130] Pope-Hennessy 1980, p. 39.
[131] Schubring 1905, pp. 24-26.

narrativa che lascerebbero presuppore la mano di un artista meno educato anche se molto vicino a Donatello e con in mente ancora saldo il ricordo della prova ghibertiana per il concorso della Porta Nord. Tale bagaglio culturale congiunto alla vicinanza tra la *Natività* e la storia scolpita nel capitello barcellonese, potrebbe portarci ad individuare l'autore di entrambe le opere proprio in Giuliano di Nofri in due momenti differenti della sua carriera, con il rilievo americano eseguito in una fase di forte prossimità al contesto fiorentino del secondo decennio secolo e il capitello in anni pertinenti con i lavori della cappella del Corpus Christi, conclusa nel 1431.

All'interno di questo spazio si trova un'altra chiave di volta raffigurante due *Angeli con calice e ostia* **(fig. 40)**, opera che dovremmo identificare probabilmente in una delle due chiavi che furono consegnate nell'ottobre del 1431, compatibilmente con la fine dei lavori di muratura nella cappella e con i primi pagamenti noti emessi a nome di Giuliano proprio in quel mese[132]. Anche in questo caso, come nella maggioranza dei conti registrati nei *Libros de obra*, non si specifica l'autore dei rilievi, ma considerando la prossimità stilistica con l'*Ultima Cena* e un'aura italianeggiate più marcata sembrerebbe plausibile associarne l'esecuzione alla mano diretta del fiorentino. La chiave con il *Corpus Christi* si caratterizza per una qualità superiore nel trattamento del rilievo, nella finezza del panneggiare, più vibrante e sottile, nella definizione meticolosa ed elegante delle capigliature, nel sottosquadro dei volumi delle due figure; elementi che confermerebbero un intervento in prima persona dello scultore fiorentino agli esordi nel cantiere del chiostro nell'autunno del 1431, senza l'aiuto di quei collaboratori cui invece aveva delegato in parte l'esecuzione, in un momento leggermente successivo, dell'*Ultima cena*.

Valero Molina ha infine puntato l'attenzione anche sulla decorazione plastica della porta sul lato di ponente del chiostro, detta di Sant'Eulalia, la cui edificazione fu avviata il 28 luglio 1431, e in particolare sulla figura del *Cristo benedicente*, lì collocato nel febbraio dell'anno successivo[133]. Lo studioso catalano ha proposto di associare anche quest'opera alla mano del di Nofri e collaboratori per via delle affinità con l'*Ultima Cena*[134], percepibili nella fisionomia del Cristo, nella vibrante modulazione della veste, soprattutto nella bordura molto sottile della manica.

L'intervento più incisivo dello scultore si può tuttavia scorgere in un'altra opera, una statua in terracotta raffigurante *Sant'Eulalia* **(fig. 44)**, titolare della cattedrale, anticamente collocata all'interno di un arcosolio del varco omonimo affacciato sull'attuale calle el Bispe ed eseguita negli anni di poco successivi all'edificazione del portale d'ingresso al chiostro[135]. L'opera, documentata in quel luogo da foto d'epoca, dal 1977 è ricoverata all'interno di un ambiente, adiacente al chiostro, ora adibito ad ospitare il Museo della Cattedrale di Barcellona, ma solo recentemente ha ottenuto una giusta

[132] I pagamenti delle due chiavi si trovano: ACB, *Obra del Claustre* I, f. 76 (10 novembre 1431): Valero Molina 1993, p. 34, nota 33.
[133] ACB, *Obra del Claustre*, II, 1432-1433, f. 5v.: Valero Molina 1999, p. 62, nota 30.
[134] Valero Molina 1999, p. 62.
[135] Valero Molina 1993, pp. 29-41; Id. 2008, pp. 202-203.

collocazione all'interno del fecondo processo di scambi artistici tra la Corona d'Aragona e l'Italia ad apertura del quarto decennio del XV secolo nel cantiere della cattedrale[136].

Per lungo tempo infatti l'opera fittile, ha costituito il fulcro portante del *corpus* di opere attribuite allo scultore catalano Antoni Claperós[137], artista impiegato nel cantiere del chiostro in anni successivi a Giuliano e documentato come esperto nel campo della plastica fittile. Alla sua mano si riferisce la grande croce per il Portal Nou della cattedrale barcellonese (1454) ed il ciclo di *Apostoli* per il portale laterale della cattedrale di Girona (1458), nel cui contratto di allogazione erano menzionati anche una figura di *San Giacomo* e una *Santa Eulalia*, entrambe in terracotta, quest'ultima venduta alla città di Barcellona nel 1456 [138]. Una netta revisione critica sul contesto di origine della *Santa Eulalia* è stata apportata da Rosa Alcoy, cui si deve il merito di aver riconosciuto le affinità con la cultura fiorentina di primo Quattrocento legata alla presenza a Barcellona di artisti italiani, come Giuliano di Nofri e Dello Delli[139]; linea su cui si è assestata la critica anche in occasione della recente mostra sull'arte del XV secolo in Catalogna tenuta al MNAC di Barcellona, dove la *Santa Eulalia* ha finalmente trovato una proposta attributiva a favore di Giuliano[140]. L'elemento discriminante nei confronti di una paternità catalana dell'opera è stato riconosciuto proprio nell'impiego della terracotta, materiale non pertinente al *modus operandi* delle botteghe catalane di scultura del tempo avvezze alla lavorazione di complessi d'altare o apparati decorativi in pietra, alabastro o legno. In area iberica la terracotta compare solamente in quei rari casi legati alla presenza di artisti italiani o di personaggi locali che lavorano sotto una loro diretta influenza; una prima produzione si sviluppò in maniera più incisiva e indipendente in anni più maturi, come nel caso appunto di Antoni Claperós, definito "magyestrr faciendi ymaginis lapideas" al tempo del suo impiego nel cantiere della Seu, mentre solo negli anni cinquanta si può registrare una vera e propria produzione fittile ormai assimilata per via della ricca presenza di italiani nei cantieri di Valencia e Barcellona nei decenni precedenti[141].

A riportare l'esecuzione della *Santa Eulalia* nell'ambito di una produzione essenzialmente fiorentina ed entro la prima metà del XV secolo sono soprattutto questioni di ordine stilistico, dal momento che l'opera non trova margini di confronto né con l'attività dei maestri documentati al lavoro in simultanea a Giuliano di Nofri nel cantiere della "Seu", né nella plastica di Antoni Claperós, la cui produzione è per altro difficilmente distinguibile da quella del figlio Joan[142]. La *Santa Eulalia* spicca

---

136 L'opera misura: 111x42x22,5 cm. In occasione di alcuni interventi di restauro eseguiti in occasione del suo spostamento nel 1977 sono state apportate integrazioni in alcune parti della statua come le due mani, sono stati eseguiti ex novo gli emblemi iconografici della santa, come la grande croce in legno e la palma metallica, ed infine eseguiti interventi di rimozione di strati pittorici non coerenti con il XV secolo. Tracce di un'antica cromia possono registrarsi solo nel volto della santa: P. Beseran, in *Catalunya 1400* 2013, pp. 236-237.

137 Gudiol Ricart 1974.

138 Si rimanda in ultimo P. Beseran, in *Catalunya 1400* 2013, pp. 236-237; Duran i Sanpere 1975, p. 59, 292-294. In ultimo sulla paternità claperosiana della *Santa Eulalia* si veda: Spanol 1999, pp. 177-178.

139 Alcoy 2003, pp. 87-89. Un accostamento al primo Quattrocento fiorentino ed in seguito alla mano di Giuliano di Nofri è stato propos*to* anche da Valero Molina in due occasioni: Valero Molina 2007, II, pp. 232-235; Id. 2008, pp. 197-207.

140 P. Beseran, in *Catalunya 14*00 2013, pp. 236-237.

141 Valero Molina 2008, p. 204; si veda più indietro in questo capitolo.

142 Valero Molina 2008, pp. 202-203, ricorda come in anni quasi compatibili con il cantiere di Barcellona lo scultore catalano Pere Joan avesse realizzato per il monastero di Vallbona de les Monges, una *Statua della Madonna della Misericordia* in terracotta, giustificando l'impiego di questa tecnica per via dei legami intercorsi tra l'artista catalano e Giuliano di Nofri nel cantiere

infatti per la monumentale prestanza nonostante le dimensioni contenute, per la postura fiera e ben salda ribadita dalla posizione della gamba sinistra avanzata ad imprimere una sorta di ritmo cadenzato e latente alla figura. Si tratta di spunti di aggiornamento verso le novità rinascimentali che Giuliano ebbe modo di assimilare al suo rientro a Firenze dopo il 1424, cui fanno però da contrappunto un pungente goticismo, riscontrabile nell'ampolloso inarcamento del corpo longilineo e affusolato che trapela sotto le vesti contraddistinte dal ridondante panneggiare di pieghe falcate, acuminate, dai virtuosistici e anche improbabili risvolti, dalle volute sovrabbondanti che mettono l'opera in stretto rapporto con le tre statue bronzee licenziate, tra 1410 ed il 1427, da Lorenzo Ghiberti per le nicchie esterne di Orsanmichele (*San Giovanni Battista*, 1412-1416; *San Matteo*, 1419-1422 e *Santo Stefano*, 1425-1427; Firenze, Museo di Orsanmichele) **(figg. 44-48**) e trovano in campo pittorico il loro *alter ego* nelle figure di Lorenzo Monaco, della cui ascendenza ghibertiana si è già parlato in relazione al cantiere di Valencia. Questa immersione nell'universo figurativo ghibertiano si può ulteriormente approfondire confrontando la *Santa Eulalia* di Barcellona con una coppia di santi, *San Pietro* e *San Paolo* (Friburgo, Institut S.te Ursule; 1410-1415 ca.) presentati alla celebre mostra su Lorenzo Monaco del 2006 **(figg. 49-50)**, precedentemente accostate alla mano del pittore camaldolese ma in ultimo ricondotte da Gaudenz Freuler all'attività di un artista anonimo, sebbene tra i più eccellenti nel panorama tardogotico fiorentino, aperto alle correnti internazionali importante dalla Spagna da Gherardo Starnina ma anche ad una visione scultorea che inevitabilmente ancora una volta rimanda a Lorenzo Ghiberti, la cui eco sembra potersi scorge nel panneggiare affilato e cadenzato, contraddistinto, proprio come nella *Santa Eulalia*, dall'andamento diagonale esteso fino al vertice di una delle due gambe[143].

Inoltre, a sancire ulteriormente tale ascendenza fiorentina, Valero Molina aveva proposto un suggestivo confronto con il volto del *David* marmoreo di Donatello (Firenze, Museo Nazionale del Bargello) **(fig. 51)** in relazione al peculiare motivo decorativo vegetale che possiamo scorgere nella corona di foglie della *Santa Eulalia* e alle affinità fisionomiche delle teste, dai tratti estremamente lineari, sottili e appuntiti nella terminazione del volto[144]. Potremmo ora aggiungere un ulteriore riferimento fiorentino accostando la statua barcellonese alla *Madonna col bambino, angeli reggi-cortina e due profeti* del Museo Nazionale del Bargello **(fig. 52)**, un'opera entrata nel gruppo di opere eseguite da Dello Delli per Santa Maria Nuova tra il 1421 e il 1424, ma che proprio in questa sede è stato proposto di accostare alla mano di un più fedele artista ghibertiano come Giuliano di Nofri in anni che precedettero la partenza dell'artista per Valencia[145]. Il tabernacolo del Bargello si distanzia, come detto, dal fare più sintetico e greve delle opere di Santa Maria Nuova, su tutte la grande lunetta con

della "Seu" di Barcellona, dimostrabili anche in relazione ai rapporti stilistici tra il retablo maggiore della cattedrale di Terragona e i rilievi in alabastro del *trascoro* di Valencia, città dove Joan si stabilì dal 1424: Ivi, p. 204, nota 28.

[143] I riferimenti a Ghiberti appaiono così stringenti che hanno spinto l'autore ad ipotizzare la paternità dei due dipinti ad un artista con una formazione avvenuta probabilmente proprio nella bottega di Ghiberti: G. Freuler, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 214-216, n, 38.

[144] Valero Molina 2008, pp. 203-204.

[145] Si rimanda al capitolo 1, paragrafo 1.1.

l'*Incoronazione*, apparendo invece sintonizzato su una musicalità modulare e un'eleganza ancora fortemente gotica anticipando nelle sottili pieghe pendenti e bagnate, e nei tratti del volto minuti - soprattutto il naso dall'inarcatura rientrante - e lievemente imbambolati registrabili in opere più avanzate di qualche decennio proprio come la *Santa Eulalia*.

Nell'analisi dell'attività di Giuliano di Nofri e Dello Delli nel cantiere della cattedrale, oltre ai riscontri con le opere ricordate dai documenti o con le manifestazioni artistiche collegabili alle loro personalità per affinità culturali e stilistiche con la coeva produzione fiorentina, è necessario anche indagare l'impatto sulla produzione artistica coeva e quali furono le relazioni e le attività consorziate che i due artisti avrebbero potuto intraprendere in quegli stessi anni anche in altri cantieri cittadini. A questo proposito Valero Molina ha provato a ricercare tracce della loro presenza, in particolare quella di Dello Delli, all'interno del cantiere della collegiata di Sant'Anna a Barcellona, in alcune chiavi volta del chiostro inferiore edificato tra il 1422 e il 1465 (**fig. 53**)[146]. Le supposizioni dello studioso non risultano però convincenti per via di uno scarto stilistico troppo elevato con la produzione di marca italiana riscontrata invece nel cantiere della "Seu".
Parimenti per Giuliano si è tentato di scorgerne un coinvolgimento in quello che doveva essere uno dei principali cantieri cittadini dopo la cattedrale, la Casa de la Diputación General, oggi Palatio de la Generalitat. La facciata e le varie corti gotiche, compresa la bellissima cappella dedicata a *San Giorgio*, hanno visto nel corso della prima metà del Quattrocento l'intervento di molteplici artisti, attivi sia in bottega sia individualmente, per la maggioranza anonimi o senza un *corpus* definito di opere, esattamente come nel cantiere della cattedrale[147]. Tra i pochi artisti ad essere documentati con certezza vi è lo scultore Pere Joan, cui si deve nel 1418-1419 la realizzazione del tondo con l'immagine di *San Giorgio e il drago* collocato nella facciata su calle el Bispe. Nei medesimi anni è coinvolto in quel cantiere anche Marc Safont, importante architetto barcellonese che sembrerebbe essersi posto a capo di una ricca schiera di maestri muratori e scalpellini chiamati a lavorare nell'esecuzione delle parti di decorazione architettonica, quali volte, nervature e finestre, così come alla ricca decorazione antropomorfa e fantastica di capitelli e mensole[148]. La costruzione della cappella di San Giorgio, sotto la supervisione dell'architetto, avvenne in anni più tardi rispetto all'avvio dei lavori del palazzo, tra il 1432 e il 1434, quindi in simultanea con il cantiere del chiostro della "Seu", all'attività di Giuliano e all'assenza dello scultore catalano Pere Joan - l'unico personaggio che per il ruolo di primo piano svolto nel cantiere barcellonese avrebbe potuto imporsi nel cantiere del palazzo della Generalitat alla presenza del fiorentino - il quale in quegli anni era impegnato nell'esecuzione di vari complessi

146 Valero Molina1998, pp. 87-109, speciatim 89-95.
147 Sul cantiere del Palazzo: Puig i Cadafalch-Miret Sans 1911, pp. 385-480; Rubio y Carbonero 1972; Ainaud de Lasarte 1990.
148 Cornudella-Macías, 2015, pp. 88-145, speciatim pp. 90-91.

altaristici in alabastro per la cattedrale di Terragona (1426), la parrocchiale di Verdù (1432)[149] e la cattedrale di Saragozza (1434).

Valero Molina, interrogandosi ancora una volta sulla possibile partecipazione di Giuliano in quell'impresa, ha proposto di ricondurre alla mano dell'artista tre delle quattro mensole della cappella di San Giorgio con gli *Evangelisti*, assegnando la quarta, quella con *San Luca*, alla mano di un suo collaboratore[150]. I confronti più marcati risultano a detta dello studioso ancora una volta con la chiave di volta dell'*Ultima Cena*, anche se in queste ultime assistiamo ad un fare più espanso e dinamico, ad una leggerezza e piattezza dei volumi che lascia qualche dubbio sulla possibile autografia nofriana, come sostenuto in ultimo anche da Rafael Cornudella[151].

[149] Galindo Romeo 1922-1923, pp. 423-472; Manote Clivilles 1996; Ead. s.d., *ad vocem*; Ead. 2007, p.132.
[150] Valero Molina 1999, pp. 62-63.
[151] Cornudella-Macías 2015, pp. 142-144.

CAPITOLO 3

PER UNA NUOVA GEOGRAFIA ARTISTICA DELLA PITTURA FIORENTINA NEL REGNO DI CASTIGLIA: IL CANTIERE DELLA "CATEDRAL VIEJA" DI SALAMANCA (1438-1447)

3.1

IL RETABLO DELLA "CAPILLA MAYOR"

Il grande retablo di Salamanca, un *unicum* nel panorama artistico iberico del XV secolo e opera insuperata per complessità tecnica, figurativa e compositiva, costituisce uno snodo fondamentale per comprendere le articolate vicende degli scambi artistici tra Italia e Spagna a cavallo tra tardo Medioevo e Rinascimento, e la reale portata dell'attività dei fratelli Delli all'interno della penisola iberica, oggi purtroppo compromessa dalla perdita quasi totale delle loro opere.

Il complesso decorativo della cappella maggiore, intitolata alla Vergine Maria, risponde ad un unico progetto iconografico-figurativo comprendente il grande retablo con *Storie della vita della Vergine e di Cristo*, l'affresco del catino absidale con il *Giudizio Finale* e le pitture con scene di battaglia lungo le pareti laterali dello spazio liturgico, oggi in larga parte perdute (**fig. 1**).

In passato si è tentato di riconoscere il committente dell'intero ciclo nel vescovo salamantino Diego de Anaya, (1357-1437)[1], grande umanista scelto come precettore dei figli del re di Castiglia Giovanni I e come membro del consiglio reale, che fu vescovo di Salamanca dal 1392 al 1408, dove scelse di essere sepolto all'interno del pantheon di famiglia acquistato dal capitolo e posto in una cappella del chiostro della cattedrale vecchia, e dal 1418 fino al 1437, anno della sua morte, in carica come arcivescovo di Siviglia[2].

In realtà, come già ipotizzato da Gómez Moreno e dimostrato in ultimo da Panera Cuevas, il committente dell'intero ciclo, anche per questioni essenzialmente cronologiche, va riconosciuto nel vescovo salamantino don Sancho Lopez de Castilla, membro della famiglia Trastámara, cugino di Giovanni II, esponente di spicco del consiglio reale e attivo nel ruolo di ambasciatore del re presso la corona d'Aragona[3]. Don Sancho fu in carica come vescovo di Salamanca in maniera continuativa dal 1422 fino alla sua morte avvenuta nell'ottobre del 1446.

La decorazione della cappella maggiore trova un sicuro termine *post quem* nel 1438, anno in cui sono registrate le prime elargizioni al capitolo da parte del vescovo, effettuate attraverso la vendita di alcuni possedimenti e con l'intento di promuovere il culto della Vergine all'interno dello spazio della cappella

[1] La proposta è stata avanzata da Barbara Borngässer: Borngässer 1987; Vedere anche Silva Maroto 2004

[2] González de Ávila, 1606, pp. 319-339; Ruiz de Vergara 1661; Goñi Gaztambide 1972, ad vocem.
La testi che il committente del ciclo decorativo della cappella maggiore della cattedrale sia stato il vescovo Diego de Anaya è stata inizialmente sostenuta in: Borngässer 1987, pp. 237-290; in seguito anche in Condorelli 1991, pp. 143-144.

[3] Gómez Moreno 1928, p. 14; Panera Cuevas 2000a, pp. 50-54.

maggiore, dove fu disposto che tutti i sabati si celebrasse una solenne messa cantata alla presenza di tutto il capitolo[4]. Qui don Sancho acquisì il diritto di essere sepolto alla sua morte e di trasformare quello spazio liturgico nel suo sacello personale impegnandosi, da li in avanti, a promuoverne la decorazione attraverso tre diversi cicli pittorici rispondenti ad un progetto iconografico univoco[5].
Il grande retablo fu il primo di questi ad essere avviato, verosimilmente a poca distanza da quel 1438, risultando già concluso nel dicembre del 1445, quando l'atto di allogazione del *Giudizio Finale* a Niccolò Delli ricorda come il grandioso complesso figurativo fosse stato da poco messo in opera[6].
Il retablo dalla fine del XIX secolo, quando iniziarono a delinearsi i primi importanti studi di Gómez Moreno, non ha mai trovato, né una definita cronologia, né una paternità certificata dai documenti custoditi nell'archivio della cattedrale di Salamanca, molto scarni per quel frangente cronologico, tuttavia ha mantenuto nel corso dei decenni un unanime riferimento attributivo a Dello Delli - artista di cui le fonti celebravano una fiorente e longeva attività in Spagna, sebbene non supportata da opere pittoriche certe - o a Niccolò Delli, la cui mano risulta effettivamente riconoscibile, oltre che nel *Giudizio Finale* a lui riferibile sulla base dei documenti, anche nelle ultime scene del retablo.

3.1.1 - LA VICENDA CRITICA

La vicenda critica legata al retablo della cattedrale vecchia di Salamanca ha inizio con la pubblicazione da parte di Falcón (1868) di un documento datato 14 dicembre 1445 nel quale il capitolo commissionava al pittore "Nicolao Florentino" la decorazione a fresco del catino absidale con il *Giudizio Universale*[7]. Le notizie riportare da Vasari nella biografia dedicata al fiorentino Dello Delli in merito ad una sua feconda esperienza lavorativa in Spagna, integrate con le notizie fornite sul pittore da Ceán Bermudez nel *Diccíonario* (1800)[8], spinsero lo studioso iberico Gómez Moreno ad identificare il "Nicolao" di Salamanca - cui aveva nel frattempo collegato un altro documento che lo attestava nel 1466 a Cantalapiedra[9] - con Dello Delli, credendo che quest'ultimo, noto anche con il patronimico

[4] Tale circostanza è certificata da due documenti datati 4 dicembre 1437 e 15 luglio 1438, conservati presso l'Archivio della cattedrale di Salamanca: Panera Cuevas 2000a, pp. 386-387; APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 16.
[5] L'impegno di Don Sancho nella decorazione della cappella maggiore è ricordato per la prima volta in: González de Ávila, 1606, pp. 358-366.
[6] vedi nota successiva.
[7] Falcón 1868, p. 80; APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 20.
[8] Bermudez 1800, p. 11.
[9] Lo studioso aveva nel frattempo rintracciato il documento di cui parleremo nel capitolo dedicato all'attività di Sansone ad Ávila (cap. 4.3), in cui "Nicolao florentyn pintor" abitante a Cantalapiedra, nel 1466 prendeva a bottega un giovane apprendista: Gómez Moreno 1928, p. 14; Panera Cuevas 2000a, p. 237 (trascritto con numerose inesattezze). In ultimo in: Sans Fuentes 2014, pp. 83-84, n .133; APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 21.

Dello di Niccolò Delli attestato dalle ricerche di Gaetano Milanesi,[10] avesse iniziato a farsi conoscere nella penisola iberica con il nome del padre[11].

Tale ipotesi raccolse l'unanime favore della critica fino alle scoperte di Adele Condorelli (1968) che, riportando alla luce la composizione del nucleo famigliare dei Delli descritto nelle portate catastali fiorentine, ha definitivamente riconosciuto al fianco di Dello e di Sansone la presenza di un terzo fratello pittore di nome Niccolò, da identificare quindi con l'artista citato nel contratto salamantino del 1445[12].

Uno degli elementi che da subito ha messo d'accordo la critica, prima ancora della rivelazioni sulla famiglia Delli, è stata la convinzione di poter scorgere nel complesso delle cinquantatre tavole del retablo la mano e la *forma mentis* di un artista italiano formatosi nel multiforme contesto della pittura fiorentina ad apertura del XV secolo, attratto dalle emergenti tendenze umanistiche, ma anche indissolubilmente ancorato alle ornate eleganze ed effusioni della cultura tardogotica lombardo-veneta e al contempo fiorentino-senese.

Questo risultò evidente già nei primi contributi sul complesso salamantino di Gómez Moreno che riconobbe in varie scene del retablo i più svariati riferimenti alle opere di Beato Angelico (scena dell' *Annunciazione,* **3a**), una spiccata predisposizione verso ampie aperture paesistiche, per una narrazione episodica fatta di scene affollate e minuziosamente descrittive, che dimostravano la fascinazione dell'autore verso l'arte di Masolino, Gentile da Fabriano e Pisanello tra il secondo e terzo decennio del secolo[13]. Al contempo colpivano le argute ambientazioni prospettiche che evocavano le novità brunelleschiane e il gusto per i riferimenti all'architettura classica; elementi che convinsero lo studioso a riconoscere, sulla base di un percorso biografico ben documentato tra Firenze, Siena e Venezia, la mano dell'artista fiorentino Dello Delli, celebrato da Vasari per la lunga attività nei territori iberici.

Sulla stessa linea si pose anche Emile Bertaux (1908) il quale, oltre alla cultura puramente fiorentina delle tavole, riconosceva un intervento essenzialmente spagnolo nella fattura della preziosa carpenteria lignea che incornicia il grande complesso[14].

Più articolata l'analisi di Carlo Gamba (1927) che individuava in larga parte delle cinquantatre storie la compresenza di un fondamento essenzialmente fiorentino, "temperato d'influenza umbro-lombarda" e di caratteri veneziani in modo particolare nelle architetture, uniti a elementi fisionomici e d'abbigliamento di cultura borgognona[15]. Nella scena dello *Sposalizio della Vergine* **(2a)** in particolare

[10] Vasari [1568], ed. 1878-1885, II 1878, pp. 147-153.

[11] Il primo contributo sul retablo di Salamanca fu realizzato dallo studioso in occasione del *Catálogo Monumental de Salamanca*, dove furono pubblicate anche le prime fotografie del complesso pittorico: Gómez Moreno [1905]1966, pp. 97-112. Questo fu seguito da un secondo contributo monografico uscito qualche anno dopo e in seguito confluito nel celebre articolo sulla rivista Archivo Español de Arte y Arqueologia: Gómez Moreno 1905, II, pp. 131-138; Id. 1928, pp. 5-16.

[12] Condorelli 1968. Le vicende critiche legate alle iniziali, problematiche identificative su Dello e gli scambi di personalità con il fratello ad esso collegati sono ripercorse in maniera puntuale in: Panera Cuevas 2000a, pp. 31-39.

[13] Gómez Moreno 1928, pp. 5-16.

[14] E. Bertaux, in Michel 1908, p. 757.

[15] Gamba 1927-1928, pp. 219-225.

Gamba sottolineava la netta ascendenza veneziana delle balconate dalla merlatura orientale, tracciate con una prospettiva ancora empirica, non determinata, riscontrabile nei dipinti dei primitivi di area veneta tra Gentile da Fabriano e Jacopo Bellini. Secondo lo studioso i riscontri più prossimi si potevano rintracciare nella *Crocifissione* del Museo d'Arte della città di Ravenna - opera attribuita alla mano di Antonio Vivarini tra il 1440 e il 1445 - e le tavolette con storie del *Martirio e della vita di Sant'Apollonia* **(fig. 18-21)**, originariamente parte di un dossale d'altare dedicato alla santa oggi smembrato e parzialmente perduto, in passato attribuite ad Antonio Vivarini, ma oggi restituite alla mano del cognato pittore Giovanni d'Alemagna[16].

Anche Giuseppe Fiocco, ritornando sulle questioni del retablo in due momenti a distanza di anni (1927 e 1966), si allineava con Gamba nel riconoscere la mano di Dello nelle prime scene del retablo salamantino in cui forti apparivano gli echi veneziani di Gentile da Fabriano e Pisanello, ma anche la lezione prospettica dei maestri fiorentini. Anche in questo caso era lo *Sposalizio* ad attirare le attenzioni dello studioso, per lo sfondo alla veneziana evocante i taccuini di disegni di Jacopo Bellini e per i puntuali riscontri che quelle scene recavano, ancora una volta, con le storie di *Sant'Apollonia*; un confronto per Fiocco così stringente da assegnare la paternità anche di quelle tavolette allo stesso Dello Delli[17].

Un'ampia trattazione sulle scene del retablo, analizzate e confrontate una ad una con il repertorio figurativo italiano coevo, compare nel corposo lavoro di Chandler Rathfon Post dedicato alla *History of Spanish Painting* (1930) in cui le osservazioni della critica precedente venivano sostanzialmente confermate con analoghi riferimenti alla pittura di Pisanello, Jacopo Bellini, Masolino da Panicale, Gentile da Fabriano, Beato Angelico, confermando per l'artista una cultura composita, di elementi veneziani e fiorentini[18].

Le più strette consonanze con l'ambiente fiorentino furono puntualizzate per la prima volta da Mario Salmi (1934-1935), il quale fece notare le strette affinità con alcuni lacerti di affreschi in terra verde da lui attribuiti a Dello Delli, che in origine facevano parte di un ciclo murale con *Storie di Cristo* e che prima della loro dispersione nel corso della Seconda Guerra Mondiale, si conservavano nel convento fiorentino di Santa Maria Novella **(figg. 2-4)**. I confronti stringenti tra le scene affrescate e le tavolette salamantine costituivano per lo studioso la prova del coinvolgimento di Dello anche in altre scene del retablo rispetto a quelle indicate da Gamba e Fiocco, in particolare in quella con la *Samaritana al pozzo* **(4c; fig. 5)**, effettivamente affine nei particolari fisionomici, nel panneggiare ampio e nella morfologia

[16] Le tavolette oggi sono divise tra l'Accademia Carrara di Bergamo, il Museo Civico di Bassano del Grappa e la National Gallery di Washington: Ibidem. Per le tavolette di Bergamo si rimanda ad una recente scheda redatta in occasione della mostra sui Vivarini: G. Valagussa, in *I Vivarini* 2016, pp. 133-134, n. 5. Sulla tavoletta di Washington: Boskovits 2003, pp. 315-323. Sulla tavoletta di Bassano del Grappa: Ericani 2008, pp. 143-145.

[17] Il primo intervento di Fiocco è contenuto nella sua monografia *L'Arte di Andrea Mantegna*: Fiocco 1927. In maniera più puntuale lo studioso tornò sull'argomento in occasione di un contributo dedicato direttamente alla figura di Dello Delli: Fiocco 1966, pp. 345-346.

[18] Post 1930, pp. 235-258.

delle mani dalle dita tozze e meccaniche, alla figura della *Vergine* di Santa Maria Novella[19]. I lacerti fiorentini, oggi dispersi, mettevano in stretto rapporto Dello alla figura di Paolo Uccello, per via di un coinvolgimento del primo al fianco del secondo, celebrato da Vasari, nelle *Storie della Genesi e dell'Antico Testamento* nel chiostro verde di San Maria Novella, ma anche in relazione alle pitture murali della cappella dell'Assunta nella cattedrale di Prato che Salmi riteneva strettamente imparentate con le scene di Salamanca per via delle somiglianze tra alcuni *Profeti* della predella del retablo, in particolare *Samuele*, analogo, nell'espressione accigliata a stupefatta, ad uno dei personaggi raffigurati nella *Disputa di Santo Stefano* della cattedrale pratese.

Sulla linea di Salmi, propenso quindi ad estendere l'intervento riconoscibile del più anziano dei fratelli Delli a numerose altre scene, Adele Condorelli (1991) incrementava il *corpus* salamantino di Dello con la *Purificazione della Vergine* (**9a**), la *Visitazione* (**4a**), l'*Adorazione dei Magi* (**8a**), la *Circoncisione* (**7a**), l'*Assunzione della Vergine* (**10e**), *l'Annunciazione* (**3a**), storie tra loro anche molto diverse stilisticamente e culturalmente che andavano a complicare la prima, selettiva distinzione delle varie mani intervenute nel retablo di Salamanca ponderata, solo pochi anni prima, da Barbara Borngässer, la quale per la prima volta aveva suggerito la presenza nel cantiere di una strutturata e complessa bottega guidata da più personalità italiane affiancate da artisti di cultura locale[20] (**tav. I**).

Si deve infatti alla studiosa tedesca il primo importante contributo mirato a ricostruire in maniera analitica la vicenda ideativa delle scene del retablo e il funzionamento di una poliedrica e multiforme bottega del primo Rinascimento italiano in Spagna. All'interno del grande cantiere la presenza di Dello veniva nettamente ridimensionata e privata del ruolo prominente a lui assegnato sin dai più antichi contributi. Il ruolo del maestro fiorentino andava fondendosi in maniera quasi irriconoscibile all'interno di una schiera di artisti solo apparentemente di cultura spagnola, costituita invece da quattro maestri di cultura italiana, affiancati da due aiutanti di cultura iberica e di capacità inferiore.

Il primo maestro, riconoscibile nelle scene della *Vita della Vergine* del primo e del secondo registro (*Natività*, *Sposalizio*, *Annunciazione*, *Visitazione*; **1-4a**), venne identificato con un pittore veneto in grado di assimilare pienamente la lezione dei maestri del primo Rinascimento fiorentino, senese e veneziano, per via delle strettissime affinità con le opere della bottega di Antonio Vivarini; il secondo, fu riconosciuto come l'autore della maggior parte delle tavole del complesso figurativo, ed in particolare di quelle della zona centrale con *Storie della vita pubblica di Cristo*. Tale artista, la cui pittura si caratterizza per le tendenze fortemente tardo-gotiche, per l'adesione alla cultura di Paolo Uccello anche se rielaborata in moduli architettonici, compositivi ed espressivi più sommari, poteva forse essere identificato con Dello Delli, sebbene i confronti con le opere di scultura realizzate dall'artista nel cantiere di Santa Maria Nuova a Firenze e l'assenza di sue testimonianze pittoriche lasciassero questa interessante ipotesi avvolta da un certo alone di incertezza.

[19] Salmi 1934-1935, pp. 180-186.

[20] Condorelli 1991, pp. 141-149; Borngässer 1987, pp. 237-290.

L'attività del terzo maestro veniva circoscritta esclusivamente al terzo e al quarto registro, sintomo quindi di un coinvolgimento nel cantiere in un momento più avanzato; secondo Borngässer, tale mano rispondeva al profilo di una personalità stilisticamente indipendente rispetto alle altre, con un ruolo di deuteragonista nelle fasi più tarde al fianco di un quarto maestro, che per la studiosa corrispondeva a Niccolò Delli, il più aggiornato dei quattro sulle novità della pittura fiorentina degli anni trenta e coerente con le pitture murali del catino absidale a lui ascritte con certezza per via documentaria**.** Sarebbero invece da riconoscere in pittori spagnoli le ultime due deboli personalità coinvolte, riconoscibili solo in tre scene dell'ultimo registro, qualitativamente inferiori rispetto alle tavole precedenti[21].

Questa tipologia di approccio fu riproposta in due occasioni a distanza di qualche anno da Francisco Panera Cuevas (1995; 2000), il quale fornì una revisione e una nuova lettura dei vari interventi nella decorazione absidale della cattedrale, grazie anche ai risultati emersi in occasione del restauro del retablo nel 1999 e da alcune fonti documentarie fornitegli dallo studioso salamantino Antonio Casaseca ma non riportate nel testo, che confermavano il coinvolgimento anche di Sansone in alcune scende del complesso[22].

Anche Panera Cuevas riconosceva nelle cinquantatre scene la mano varie personalità: tre di prim'ordine, cui si devono le parti principali del complesso all'inizio e alla fine, affiancate da due o forse tre collaboratori che offrirono un apporto complementare e frazionato all'esecuzione delle tavole (**tav. II**). Lo studioso proponeva di reintegrare Dello Delli quale personalità dominante all'interno di quel cantiere, a cui spetterebbero la progettazione ed il disegno generale dell'opera, poi gradualmente affidata a Niccolò e a Sansone, come potremmo desumere anche dalla duplice presunta firma che entrambi i fratelli minori di Dello apposero a due delle cinquantatre scene salamantine (*Orazione nell'Orto*; *Guarigione dell'Emorroissa*).

Lo studioso proponeva di riconoscere la mano di Dello nelle prime scene del primo e del secondo registro (**1-5a/b**), non specificate con precisione, forse le stesse che Borngässer aveva raccolto attorno al corpus del "pittore veneto"[23]. Da queste emergerebbe la mano di un maestro specializzato in scene di piccolo formato, con spiccato gusto italianizzante, in grado di amalgamare frutti di diverse esperienze, fiorentine, senesi e veneziane.

Al secondo maestro, in grado di padroneggiare una narrazione di respiro monumentale, figure di prestanza volumetrica e cognizione spaziale collocate all'interno di scenografie rarefatte ma ben calibrate, lo studioso riferiva invece gli ultimi cinque pannelli collocati nella fascia superiore del retablo (**7-11e**) e l'affresco del *Giudizio Universale* del catino absidale. Questa seconda personalità era quindi da

[21] Ibidem.

[22] Panera Cuevas 1995; Id. 2000a; Id. 2000b; quest'ultimo con una larga parte dedicata ai risultati del restauro del 1999. Il documento cui faceva riferimento Panera Cuevas potrebbe indentificarsi in quello recentemente menzionato in un volume dedicato al patrimonio archivistico della cattedrale di Salamanca, in cui in data 19 aprile 1445 esiste effettivamente un pagamento di 14.000 mila maravedíes (la cifra per gli affreschi absidali era di 75.000) corrisposto dal capitolo a Sansone Delli, in vece di Niccolò, per alcuni lavori eseguiti a ridosso della messa in opera del retablo: Vicente Baz 2008, p.338, n. 895.

[23] Borngässer 1987, pp. 237-290.

riconoscere in Niccolò Delli intervenuto, secondo lo studioso, anche nella progettazione e nel disegno generale del complesso figurativo al fianco del fratello maggiore in virtù dell'iscrizione "NICHOLAS FECCIT" (**fig. 6**) emersa in occasione del restauro sulla bordura della tunica di *Cristo* nella scena della *Orazione nell'Orto* (**5d**). Panera Cuevas considerava tale firma il marchio distintivo apposto dal pittore fiorentino Niccolò Delli quale segno del suo probabile intervento anche in fase progettuale di parte del grande complesso pittorico[24].

In questa particolare situazione rimane difficile spiegare la motivazione che spinse Niccolò a firmare, di tutte le storie a lui riferibili, per giunta estremamente coerenti da un punto di vista culturale, stilistico e qualitativo con gli affreschi del *Giudizio*, l'unica tavola in cui in realtà molto netta sembra apparire una linea di demarcazione tra il linguaggio prettamente italiano emerso bel retablo salamantino e quello aperto fortemente agli influssi della miniatura d'oltralpe e dell'illustrazione libraria emergente proprio nella scena dell'*Orazione* **(5d),** che sembrerebbe invece far coppia, quale frutto di un intervento univoco di un diverso ed isolato maestro, con la *Trasfigurazione* (**7c**)[25].

Una seconda iscrizione, "SANPISONE**"** (**fig. 7**), apposta sulla bordura della tunica di un *Apostolo* nella scena della *Guarigione dell'Emorroissa* (**6c**), spingeva infine lo studioso a riconoscere un ulteriore personalità all'interno del cantiere, non identificabile con alcuno degli artisti attivi in quegli anni in Castiglia, che in occasione di questo studio proporrò di riconoscere in Sansone Delli[26]. La mano del terzo dei fratelli Delli, Sansone, era invece riconoscibile, secondo lo studioso, già nelle fasi preliminari del retablo, nella fascia superiore della tavola con la *Natività* (**6a**), in particolare nelle figure dei pastori che evidenziano, così come altri vari personaggi dai volti grotteschi nelle scene della *Vita pubblica di Cristo*, consonanze stilistiche con i personaggi della predella della Pala della Ermita de San Segundo ad Ávila - una delle pochissime opere, come vedremo, oggi riferibili all'attività abulense di Sansone affiancato da maestranze locali tra il settimo e l'ottavo decennio del XV secolo - ma anche con alcune miniature dei libri corali della cattedrale di Siviglia ascrivibili alla cerchia di Pedro de Toledo e Nicolás Gómez[27]. Tale ascendenza sivigliana veniva registrata da Panera Cuevas anche nell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (**2d**), opera slegata da quelle appena citate, ma in cui lo studioso individuava ancora una volta forti legami con le miniature dei libri di coro hispalensi oggi divise tra la mano dei due citati pittori sivigliani[28].

[24] Panera Cuevas 2000a, pp. 244-246.
[25] Si rimanda il discorso a pagina 102.
[26] Si veda più avanti il paragrafo: CORPO 2, REGISTRI C-D – SANSONE DELLI.
[27] Panera Cuevas 2000a, pp. 130-132. Sulle fasi dell'attività di Sansone ad Ávila si rimanda al capitolo 4, paragrafo 4.3. Per le questioni relative alle frequentazioni di Dello a Siviglia di Pedro de Toledo e Nicolas Gomez e i presunti rapporti di quest'ultimi con Sansone ad Ávila si vedano in questo contributo i capitoli: 4.3 e 5.2.
[28] Panera Cuevas 2002a, pp. 232-234. Si vedano anche in questo caso i capitoli 4.3 e 5.21.

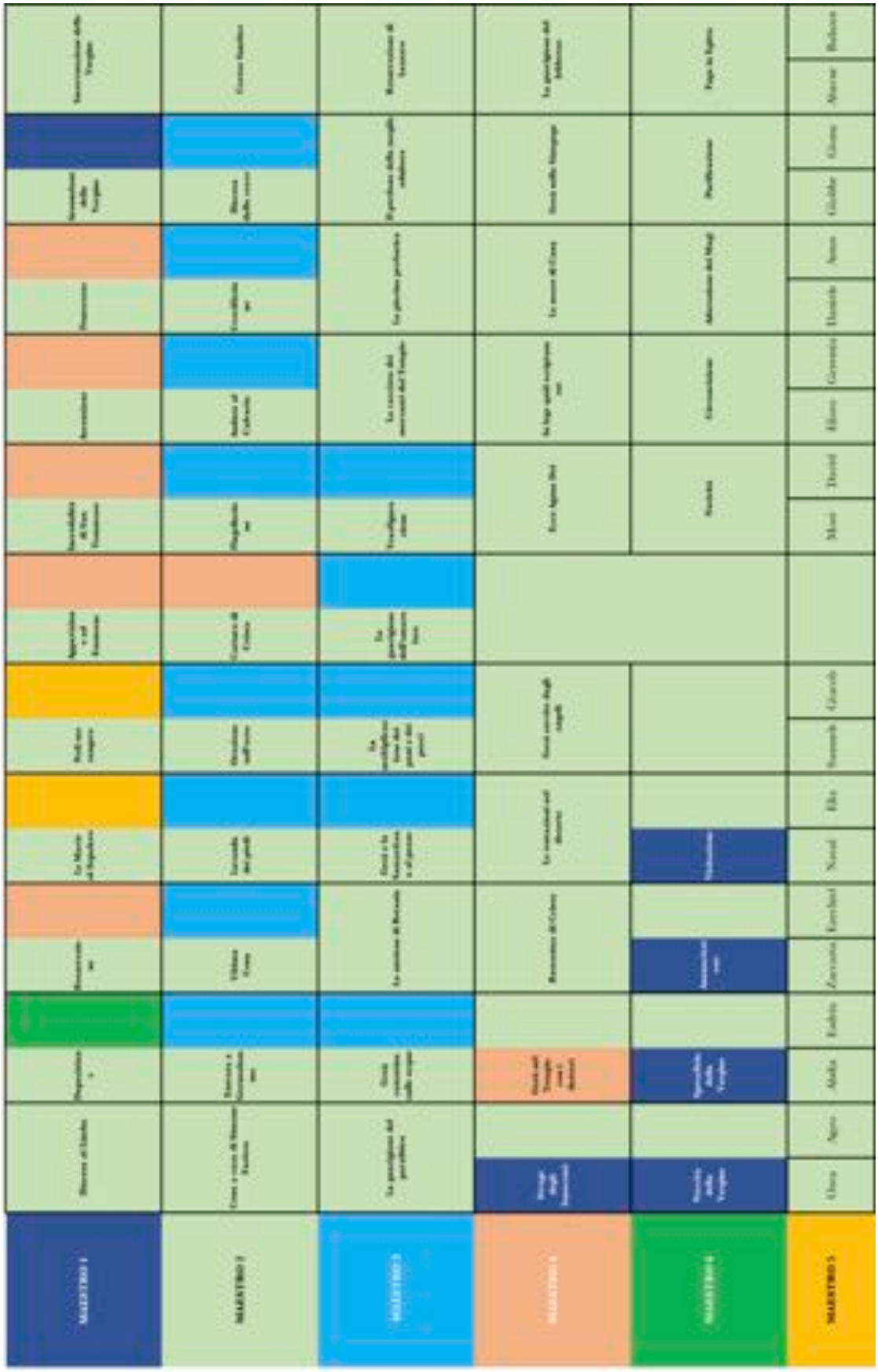

Tavola I - Ricostruzione grafica dello schema degli interventi come ipotizzato da Borngässer (1987)

Tavola II - Ricostruzione grafica dello schema degli interventi come ipotizzato da Panera Cuevas (2000a)

3.1.2 - STRUTTURA DEL RETABLO

Un elemento essenziale per procedere verso una nuova revisione critica e stilistica del retablo salamantino è la comprensione dalle vicende costruttive e della particolare tecnica di assemblaggio impiegata, oggi note grazie al prezioso intervento di restauro del 1999 i cui risultati sono stati presentati in due volumi da Francisco Panera Cuevas[29].

Il monumentale complesso pittorico (**fig. 1**) presenta una struttura endecagonale concepita per occupare integralmente le pareti dell'esedra absidale e composta da cinquantatre tavole con *Scene della Vita della Vergine e di Cristo*, di cui cinquantadue di uguali dimensioni (1,43 x 0,86 cm) ed una sola, più grande (1,77 x 0,86), posta al vertice centrale del complesso con l'*Apparizione di Cristo a Emmaus.* Al centro del grande complesso, in uno scomparto corrispondente per dimensioni allo spazio di due scene sovrapposte (3 metri circa), oggi occupato da un'immagine in legno dorato della *Vergine col Bambino*, ivi inserita nel corso del 1930[30], e in cui si possono scorgere due *Angeli* reggi cortina contestuali al cantiere pittorico del retablo, in origine doveva trovare collocazione una monumentale statua della *Vergine col Bambino* in legno policromo eseguita anch'essa, verosimilmente, in contemporanea ai lavori avviati da Dello Delli; situazione che permette di rievocare, in virtù di analoghe scelte compositive ed iconografiche, la grande icona mariana che Alberto di Betto d'Assisi scolpì in legno nel 1419, forse proprio per lo scomparto centrale di un grande polittico all'interno della cattedrale di Barcellona[31].

Le tavole del retablo salamantino sono distribuite su cinque registri orizzontali, predisposte per una sequenza di lettura da sinistra a destra, dal livello inferiore a quello superiore. Nella predella del retablo, anch'essa finemente intagliata, entro scomparti quadrilobati trovano posto diciannove teste di profeti e personaggi dell'Antico Testamento, cui si aggiunge sul margine esterno di sinistra un volto, nettamente distinto dagli altri, vestito in abiti civili, indossante una berretta e con in mano un fine pennello, da ritenere un autoritratto del pittore, probabilmente Dello (**figg. 8-11**). Le forme dell'elegante carpenteria lignea intagliata, inquadrano ciascuna scena in una raffinata edicola, opera di un abile artigiano o maestro specializzato nell'intaglio (solitamente detti *taller* o *mazonero*) impiegato secondo le consuete dinamiche associative di artisti che contraddistinsero la produzione iberica di grandi *retablos* (termine derivato dalla posizione del complesso collocato retro-tabulum, dietro l'altare)[32]. Quanto emerso nell'ultimo restauro ha rivelato come questa sontuosa e ricca partitura architettonica intagliata sia un elemento essenzialmente esornativo, applicato alle tavole dipinte con

[29] Panera Cuevas 2000a, pp. 73-86; Panera Cuevas 2000b, pp. 25-28.

[30] La grandezza originaria si evince dalle proporzioni metriche con lo spazio della carpenteria e con le figure dei due angeli. In quello spazio fino al 1930 circa, erano collocate due tavole dipinte, coerenti con il contesto pittorico del retablo, realizzate dal pittore salamantino Fernando Gallego, attivo in Castiglia nella seconda metà del XV secolo. Ciò lascia aperte due ipotesi: o che la statua non sia mai stata eseguita e che quello spazio, lasciato vuoto, venne in un secondo tempo integrato con le pitture di Gallego, o che - per motivi ignoti - la statua venne posta in loco, ma se ne perse traccia nel giro di pochissimi anni. Lo spazio vuoto con le figure dei due angeli reggi-cortina lascerebbe propendere per quest'ultima ipotesi: Gómez Moreno 1928, p. 4-14.

[31] Si rimanda al capitolo 2, paragrafo 2.2, pp. 42-43.

[32] Un recente contributo su questo argomento di grande importanza nello studio delle complesse dinamiche della produzione artistica iberica: Miquel Juan - Serra Desfilis 2010, pp. 13-37.

chiodi metallici, completamente svincolato da funzioni strutturali. L'intero complesso sembrerebbe infatti reggersi sostanzialmente attraverso la giustapposizione delle varie tavole, la cui stabilità, oltre che dal consistente spessore di ciascun pannello (sette centimetri), sarebbe favorita dalla forma endecagonale del retablo in grado di favorire una distribuzione del peso su una superficie non rettilinea, molto ampia ed articolata.

Il complesso non sarebbe quindi composto di cinquantatre tavole intese come pannelli individuali inseriti singolarmente in una struttura prestabilita, ma le scene furono realizzate a coppie verticali tramite l'assemblaggio di due assi di legno di tre metri ciascuno (ogni scena misura 1,45 m in altezza), uniti tramite perni sul retro e collante animale. Ogni coppia di scene fu a sua volta unita con le adiacenti attraverso un complesso sistema di ganci, andando così a formare tre grandi corpi orizzontali fissati con ancoraggi alla struttura muraria dell'abside: il primo costituito dai due registri inferiori (A e B); il secondo composto dai registri C e D, infine l'ultimo formato dal solo registro (E) in cui le scene, per necessità operative, vennero eseguite singolarmente rispettando in questo la partizione suggerita dalla carpenteria **(tav. III)**[33].

Tale ricostruzione, riconsiderata di recente anche da Fernando Gutiérrez Baños[34], lascia emergere a mio avviso non pochi dubbi. Sebbene infatti da un'osservazione ravvicinata del complesso si possano scorgere, sia in ciascuna scena, sia nella carpenteria, le tracce della fratturazione dovuta all'assemblaggio di due assi verticali, un tale procedimento - che in assenza di rilievi scientifici più accurati non possiamo tuttavia smentire - avrebbe senza alcun dubbio comportato notevoli problemi di natura economica e, soprattutto, di carattere tecnico. Ottenere cinquantatre tavole di quasi tre metri in altezza e spesse sette centimetri avrebbe richiesto l'impiego di un elevato numero di tronchi di grandi dimensioni; considerando infatti la larghezza di ciascuna scena nella migliore della ipotesi questi avrebbero dovuto avere una misura di diametro uguale o superiore ai quaranta centimetri, comportando un notevole scarto di materiale e una significativa ripercussione economica sulle finanze del capitolo. Tale procedimento non di meno avrebbe comportato notevoli problemi di natura tecnica, a causa dei forti moti di trazione e distensione cui sono sottoposte superfici di legno così ampie, con conseguente alterazione della superficie pittorica, elemento che invece non si è registrato in occasione del restauro. A ciò devono aggiungersi le difficoltà logistiche legate alla lavorazione, al trasporto delle tavole dalla bottega o dalle botteghe dei maestri coinvolti fino alla cattedrale e alla messa in opera del complesso, facendo emergere un ulteriore interrogativo relativo anche alle tempistiche di assemblaggio: non sappiamo infatti se le cinquantatre scene furono montate tutte insieme a ridosso del dicembre del 1445, quando il retablo risultava appena predisposto, oppure se questo fu assemblato in più fasi corrispondenti al completamento di ciascun corpo.

[33] Di seguito lo schema di lettura della costruzione del retablo. Primo corpo: 1a-1b, 2a-2b; 3a-3b; 4a-4b; 5a-5b; 6a-6b; 7a-7b; 8a-8b, 9a-9b; 10a-10b); secondo corpo: 1c-1d, 2c-2d; 3c-3d; 4c-4d; 5c-5d; 6c-6d; 7c-7d; 8c-8d, 9c-9d; 10c-10d; terzo corpo: 1-11e).

[34] Gutiérrez Baños 2007, p. 125.

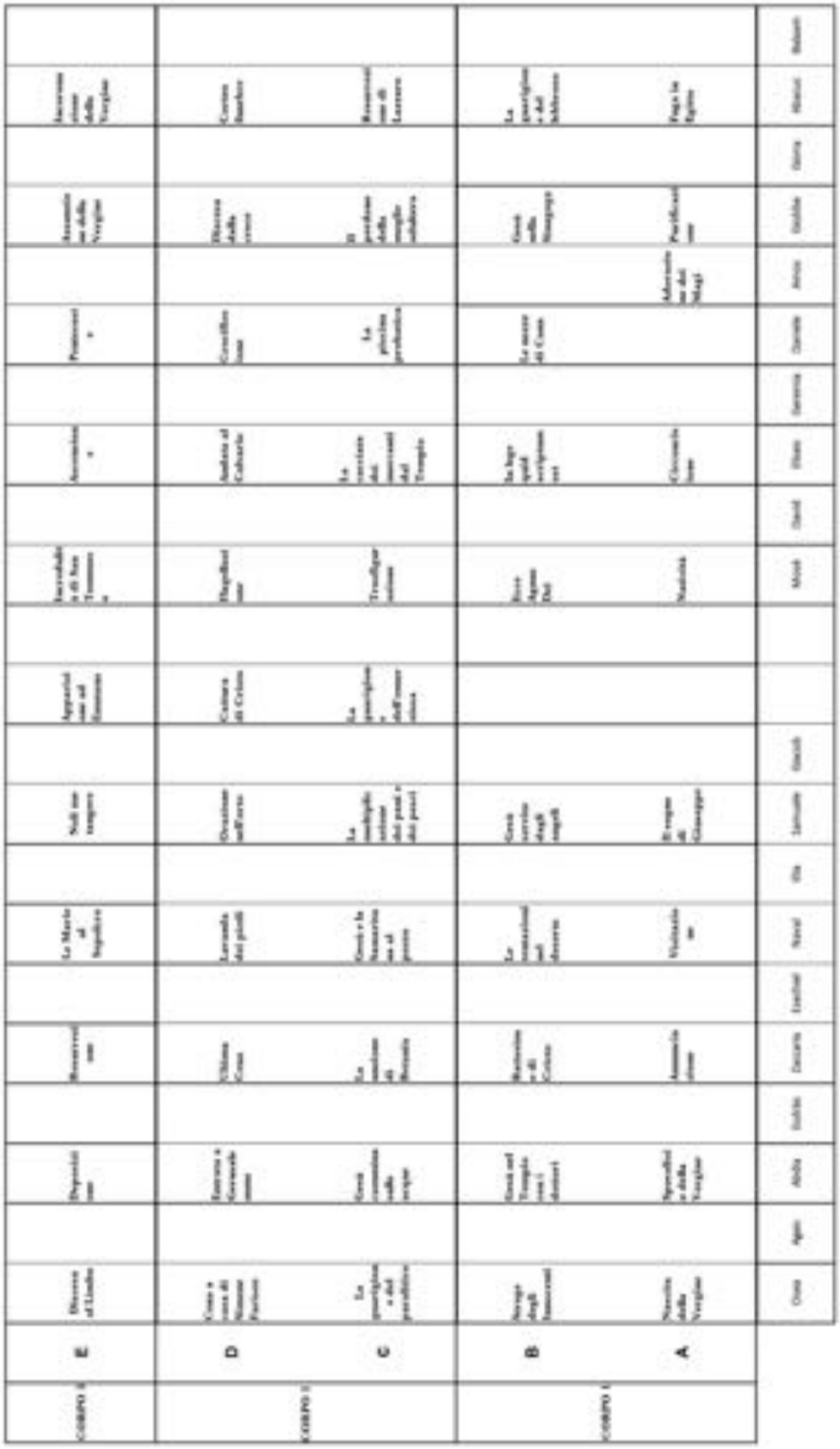

Tavola III – Struttura del retablo a coppie di tavole verticali secondo l'ipotesi di Panera Cuevas sulla base del restauro del 1999

3.1.3 - QUESTIONI APERTE

Non potendo disporre di ulteriori, approfondite verifiche sull'effettiva struttura del retablo dobbiamo considerare valida questa tipologia di assemblaggio e di conseguenza analizzare come tale processo influì sul *modus operandi* della bottega e degli artisti coinvolti - costretti a lavorare simultaneamente su coppie di scene verticali - e le possibili ripercussioni sulla scansione temporale del lavoro, verosimilmente avviato e portato avanti seguendo il seguente schema: 1° Fase (corpo 1, in simultanea registri A-B), 2° Fase (corpo 2, in simultanea registri C-D), 3° Fase (registro E) **(tavola III)**.

Considerando il consueto *modus operandi* di una bottega di pittura, tale ripartizione in coppie di scene verticali induce, ad una prima analisi, ad immaginare che ognuna di esse sia stata necessariamente eseguita in bottega da un'*équipe* di artisti attivi sotto la guida di uno stesso maestro. Se così fosse sarebbe si comprensibile riscontrare nelle varie coppie di scene interferenze o scarti stilistici imputabili all'intervento di mani differenti ma inglobate in un complesso compositivo uniforme, come accade ad esempio nei primi due scomparti **(1a-1b; 2a-2b)**, dove all'esteso intervento di Dello Delli e ad un coerente disegno generale si affiancano combine di mani tra loro affini.

In realtà, in numerosi altri casi, come ad esempio nella coppia del corpo superiore **(3d-3c)**, tra le due scene emergono non solo differenze stilistiche evidenti, ma anche una totale difformità compositiva e narrativa tra le storie, ad indicare la compresenza di due distinti schemi progettuali, spiegabile solamente ammettendo l'intervento su quella coppia scene di due maestri o due botteghe, anche in momenti diversi.

Per questo motivo non dobbiamo escludere un'altra affascinante ipotesi legata alla peculiare tipologia strutturale del retablo salamantino, ovvero che il complesso, nella sua unicità dimensionale e nella sua complessità compositiva, sia stato concepito quale perfetta fusione tra il genere del polittico a scomparti narrativi, rispondente al gusto della committenza ecclesiastica castigliana, e la tradizione italiana della grande superficie murale dipinta a fresco. Questo suggerirebbe una nuova lettura del metodo di messa in opera del retablo, la cui struttura potrebbe essere stata assemblata e fissata preliminarmente alle pareti dell'abside, così che le varie maestranze avrebbero potuto lavorare secondo il consueto *modus operand*i adottato nei grandi dipinti murali, con l'impiego di impalcature che consentivano anche a nuclei diversi di artisti di lavorare simultaneamente sullo spazio orizzontale dei vari registri, non dovendo così necessariamente seguire un andamento esecutivo legato a coppie di scene verticali.

Il sistema dell'esecuzione in loco, oltre a ridurre le difficoltà di trasporto delle tavole, esposte al rischio, date le dimensioni, di movimenti di flessione, che avrebbero comportato irreparabili danni alla superfice pittorica, avrebbe garantito anche un migliore coordinamento dell'impresa e della spartizione del lavoro, dal disegno generale delle scene, all'intervento di personalità secondarie, incaricate di interventi accessori come la realizzazione delle architetture, del repertorio vegetale (dove

spicca la mano di un raffinato miniatore), o nella pittura degli sfondi paesistici che appare, salvo rari casi, molto omogenea ed uniforme.

Siamo di fronte effettivamente ad un complesso figurativo che spicca - favorito dalla considerevole distanza di osservazione - per una straordinaria uniformità conferitagli dalle cromie uniformemente sgargianti e dall'omogeneità dell'impaginato architettonico e paesistico che da lontano permette la lettura delle storie tutta d'un fiato.

Ad un'analisi ravvicinata - come ci hanno ormai abituato le tecniche fotografiche moderne - le varie scene presentano al contrario evidenti e persistenti dissonanze stilistiche, percepibili in maniera netta anche in storie adiacenti o addirittura anche nella stessa scena, mettendo in risalto un *modus operandi* spesso svincolato dalle consuete gerarchie di bottega; l'intervento di quelli che riconosciamo come i pittori principali, Dello, Niccolò Delli e in parte Sansone, non sempre possiamo riscontralo nelle parti narrative più in vista, nelle scene di maggior risalto iconografico o nelle figure predominanti, in numerosi casi portate avanti da artisti secondari.

Questo potrebbe essere spiegato con una presenza disomogenea e scostante del capobottega Dello, continua e integrale nelle prime scene e nel disegno generale almeno del primo corpo, saltuaria e svincolata da regole prefisse in altre zone del retablo dove ricompare, anche a distanza di anni e senza apparenti motivazioni, in parti narrative di piccolissimo formato (*Adorazione dei Magi*), portate ad un livello di finitezza considerevole e inusitato data la distanza del punto di vista dell'osservatore. Non sono rari invece i casi in cui si ritrovano artisti più deboli ad eseguire alcune tra le scene iconograficamente più importanti o i personaggi principali, come la figura *Cristo,* la cui immagine, che dovrebbe rispondere in tutto il complesso ad un medesimo prototipo fisionomico, si ritrova dipinta anche in scene adiacenti in almeno venti varianti fisionomiche ed espressive **(figg. 12-17)**. Lo stesso vale per i numerosi volti maschili e femminili presenti nel retablo, di cui è possibile rintracciare almeno sei distinti prototipi fisionomici, ciascuno riferibile a mani differenti combinate nelle varie scene senza continuità e al di fuori di qualunque vincolo figurativo o iconografico, in alcuni casi ricalcando il disegno della mano principale, in altri lavorando autonomamente anche su basi grafiche del tutto slegate rispetto all'indirizzo 'italiano' delle primissime o delle ultime scene[35].

[35] Un'analisi compiuta da questo punto di vista è stata compiuta minuziosamente nello studio di Francisco Panera Cuevas, in cui un capitolo è dedicato proprio alle "diferencias anatómicas y fisionómicas" individuate nelle scene del retablo: Panera Cuevas 1995, pp. 234-241.

3.1.4 – UNA NUOVA PROPOSTA PER I MAESTRI DEL RETABLO

Prima di avviare un'analisi di carattere stilistico sulle varie scene del retablo mirato ad una lettura complessiva dell'opera e ad una distinzione delle varie mani coinvolte nel cantiere, è necessario aprire una parentesi sui possibili confronti tra le pitture di Salamanca e le opere note o riferibili con sicurezza alla mano dei fratelli Delli. L'assenza quasi totale di una loro produzione autografa, porta necessariamente ad estendere ed integrare questa analisi ai vari contesti culturali percorsi o assimilati dai tre fratelli nelle precedenti esperienze italiane ma anche nelle successive parentesi lavorative nella penisola iberica.

Fino al cantiere di Salamanca della produzione artistica di Dello conosciamo solamente un gruppo uniforme di sculture fittili legate al cantiere fiorentino di Santa Maria Nuova o flebili tracce della sua attività al fianco di Giuliano di Nofri nel cantiere della cattedrale di Barcellona che permettono di tracciare un profilo coerente del fiorentino quantomeno nel campo delle arti plastiche[36]. Non rimane alcunché invece della sua produzione pittorica, né alcuna attestazione documentaria che ne certifichi la presenza a Salamanca negli anni della realizzazione del grande retablo. Per definire la portata del suo intervento all'interno delle cinquantatre scene risulterà quindi essenziale l'identificazione di quei caratteri stilistici e culturali che il pittore poté assimilare preliminarmente nelle tappe italiane della sua carriera (Firenze, Siena, Venezia) integrandoli con le notizie biografiche, gli spostamenti geografici certificati del maestro (Napoli e Firenze nel 1446) e le nuove ipotesi di ricerca che spingono, come vedremo nei capitoli successivi, a ricercare tracce dell'artista fino a Siviglia (1446-1465?).

Per quanto riguarda invece Niccolò, oltre all'affresco del *Giudizio Universale* e al *San Cristoforo* nella chiesa di Santa Maria del Castillo di Cantalapiedra (Salamanca) **(figg. 103-104)**[37], l'unica altra opera certa è il monumentale affresco, riportato su tela, con l'*Adorazione dei Magi* collocato nella parete laterale d'ingresso della cappella del Santo Calice nella cattedrale di Valencia **(cap. 4, figg. 53-56)**[38]; un'opera che purtroppo restituisce solo in minima parte l'evoluzione stilistica del fiorentino a quasi trent'anni dal suo esordio spagnolo, essendo stata eseguita nel 1470 a pochi giorni dalla sua morte, quando ormai versava in condizioni fisiche precarie e coadiuvato in larga parte da collaboratori. Si tratta, oltretutto, di una testimonianza in condizioni conservative oggi drammatiche, vessata anche da antichi interventi di restauro che hanno compromesso pesantemente la lettura di molte figure e che non aiutato a comprendere l'evoluzione dell'artista come frescante nel corso della sua permanenza ventennale nella penisola iberica. Il suo profilo artistico di pittore su tavola è solo parzialmente recuperabile all'interno del retablo di Salamanca nelle ultimissime scene della sezione destra dell'ultimo corpo grazie al confronto con l'affresco del catino absidale e grazie all'esistenza di un'altra

[36] Si rimanda ai capitoli 1, paragrafo 1.1 e al capitolo 2, paragrafo 2.3
[37] Si veda cap. 3, paragrafo 3.2.3.
[38] Si veda capitolo 4, paragrafo 4.4.

preziosa testimonianza lasciata a Salamanca, la tavola con la Santa Elisabetta d'Ungheria presso l'omonimo monastero cittadino.

Più difficoltosa risulta invece la comprensione del profilo di Sansone, il terzo dei fratelli Delli, del quale, pur in assenza di opere, è documentata un'attività trentennale ad Ávila alla guida del cantiere della cattedrale e in altri edifici religiosi del territorio. L'unica opera conservatasi di quella fortunata parentesi è la tavola con la *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, *Santa Caterina d'Alessandra* e *San Cristoforo* nel Museo della cattedrale abulense, eseguita vent'anni dopo l'impresa salamantina e solo parzialmente collegabile per via stilistica a questo cantiere[39].

Il solo apporto fornito negli ultimi anni dalla critica, in grado di facilitare questo studio, è rappresentato dal ritrovamento, pubblicato da Carmen Bambach sulle pagine della rivista americana Apollo, di una straordinaria pergamena dipinta con il *Cristo alla colonna tra donatori* **(cap. 4, fig. 13),** acquisita dal Metropolitan Museum of Art e ricondotta dalla studiosa alla mano congiunta di Dello e Sansone Delli[40]. L'opera trova puntuali riscontri con alcune scene 'italiane' del retablo salamantino e risulta fondamentale per cercare di ricostruire in maniera più approfondita la strutturazione della bottega dei Delli a Salamanca e nel corso dei successivi anni di attività fuori della città, ramificatasi tra Siviglia, Cantalapiedra ed Ávila.

CORPO 1, REGISTRI A-B - IL RUOLO DI DELLO DELLI

Il primo gruppo di scene da cui prese avvio il cantiere del retablo è composto dalle seguenti coppie: *Strage degli innocenti / Natività della Vergine* **(1a-1b)**, *Sposalizio della Vergine/ Gesù nel tempio dei dottori* **(2a-2b),** *Annunciazione/ Battesimo di Cristo* **(3a-3b),** *Visitazione/ Le tentazioni nel deserto* **(4a-4b),** *Gesù servito dagli angeli/ Sogno di Giuseppe* **(5a-5b)** progettate ed eseguite da una stessa mano, da riconoscere in quella del fiorentino Dello Delli, al cui interno possono isolarsi i primi interventi anche del fratello Niccolò.

Siamo senza dubbio di fronte al linguaggio più antico e il più prossimo culturalmente alle esperienze assimilate da Dello durante il suo percorso lavorativo tra Firenze, Siena, Venezia e poi nuovamente Firenze, prima di prendere il mare per la penisola iberica. Tali assimilazioni si ritrovano qui perfettamente codificate e rilette alla luce di un'immersione, ormai quasi decennale, nel contesto culturale dei territori aragonesi e castigliani fortemente aperti agli afflussi artistici provenienti dalle Fiandre, dalla Borgogna e dai paesi germanici, giunti soprattutto attraverso l'illustrazione libraria e la produzione tessile. Eloquente appare la capacità dell'artista di immergere la narrazione, di grande minuzia narrativa e aneddotica, in scenografie sottili e calibrate, in un'atmosfera assopita, quasi fiabesca, condita di tonalità cromatiche sgargianti e rifulgenti, in cui i personaggi, dalle aristocratiche,

[39] Si veda capitolo 4, paragrafo 4.3.
[40] Bambach 2005. Si veda più avanti al capitolo 4, paragrafo 4.3.

disinvolte posture perdono la consistenza dei propri corpi entro modulate e setose vesti dalla ricaduta curvata e tubolare.

La prima forte ingerenza che possiamo registrare in questa fase del retablo viene dal contesto artistico veneziano della prima metà del Quattrocento. I confronti più immediati, come già suggerito in passato a partire dall'ipotesi di Gamba e Fiocco, si scorgono con le quattro tavole raffiguranti *Storie di Santa Apollonia* **(figg. 18-21)** che in origine dovevano far parte di una monumentale pala d'altare agiografica dedicata alla santa forse all'interno della chiesa veneziana dei santi Filippo e Giacomo, edifico che in origine vantava un'intitolazione proprio a sant'Apollonia[41]. Le opere, con una cronologia tra il 1440 e il 1450, sono oggi assegnate a Giovanni d'Alemagna, pittore unito dal 1441 al cognato Antonio Vivarini, cui un tempo erano riferite le tavolette, in una prolifica bottega consorziata che diede vita ad uno dei momenti più affascinanti dell'arte veneziana nel passaggio dal gotico fiorito e dalle eleganze cortesi di Gentile da Fabriano e della pittura padana, verso le più aggiornate tendenze umanistiche fiorentine e della Padova squarcionesca[42].

I confronti possono estendersi anche ad un'altra serie di sei tavolette riferibili alla mano consorziata dei due pittori veneziani con *Storie della vita della Vergine* (Berlino, Gemäldegalerie)[43], così come ad altre due serie di tavolette riferite ai primissimi anni del quinto decennio e con una consolidata attribuzione alla mano del Vivarini: le *Storie di santa Monica e sant'Agostino,* in origine destinate a comporre una pala agiografica eseguita intorno al 1441 e ricordata da Francesco Sansovino nel 1581 nella chiesa di Santo Stefano a Venezia[44], e le *Storie di San Pietro martire,* anch'esse parte anticamente di un articolato polittico proveniente forse dalla chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo (detta anticamente San Zanipolo quale contrazione dialettale del nome dei due santi) (**figg. 22-23; 25**)[45].

---

[41] Le tavole oggi note di questo complesso sono divise tra l'Accademia Carrara di Bergamo (*Santa Apollonia accecata*; *Santa Apollonia privata dei denti*; 53,5x30,5 e 54,5x34,3 cm), il Museo Civico di Bassano del Grappa (*Sant'Apollonia trascinata da un cavallo*, 52x33 cm) e la National Gallery di Washington (*Sant'Apollonia distrugge un idolo*, 59,4x34,7): Holgate 2003, pp. 15-18, note 37-39. Per le tavolette di Bergamo: G. Valagussa, in *I Vivarini* 2016, pp. 133-134, n. 5. Sulla tavoletta di Washington: Boskovits 2003, pp. 315-323. Sulla tavoletta di Bassano del Grappa: Ericani 2008, pp. 143-145.

[42] Originariamente attribuite ad un anonimo pittore veneto, le quattro tavolette sono state oggetto di una lunga vicenda critica. A partire da Longhi hanno avuto una prima attribuzione ad Antonio Vivarini, passata con Zeri alla mano del cognato Giovanni d'Alemagna e poi, in alcuni casi, alla mano congiunta di entrambi: Longhi 1949, pp. 50 ss.; Bisogni 1975, pp. 41-47; Delaney 1978, pp. 81-95: Zeri 1971, pp. 40-49; Boskovits 2003, Holgate 2003, pp. 9-29.

[43] Berenson 1957, I, p. 197; Pallucchini 1962, p. 102; *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, 1996, p. 127.

[44] Le tavolette sono oggi divise tra le Gallerie dell'Accademia di Venezia (*Matrimonio di Santa Monaca*), l'Accademia Carrara di Bergamo (*sant' Ambrogio battezza sant'Agostino davanti a santa Monica*), il Courtauld Institute of Art di Londra (*Nascita di Sant'Agostino*,), il Detroit Institute of Art (*Santa Monica converte il marito morente*) e il Museo Amedeo Lia di La Spezia (*Santa Monica in preghiera con sant'Agostino fanciullo*). Sulle opere: De Marchi 1997, pp. 354-356; in ultimo: G. Valagussa, in *I Vivarini* 2016, pp. 132-133, n. 4, con bibliografia precedente.

[45] Sono otto le tavolette finora rintracciate provenienti dal complesso smembrato per l'antica chiesa di San Zanipolo (poi di San Giovanni e Paolo): Chicago Institute of Art (*San Pietro esorcizza una posseduta*), Metropolitan Museum di New York (*San Pietro Guarisce la gamba di un malato*), Berlino, Gemäldegalerie (*Gaufredo da Como geta nel fuoco la veste miracolosa di San Pietro*; *San Pietro entra nell'ordine domenicano a Bologna*), Firenze, Galleria Frascione (*San Pietro nella cella del monastero di Como*), Newark (Delaware), collezione Alana (*San Pietro Martire dialoga con il Crocifisso*; *San Pietro scaccia il diavolo*). Altri esemplari furono identificati da Rodolfo Pallucchini presso la collezione Mario Crespi a Milano (*Funerali di San Pietro*), presso il conte Leonardo Vietti a Roma (*La Vergine appare a San Pietro martire*): Pallucchini 1962, pp. 27-29, 97-98; Pallucchini 1967, p. 200. Sulla serie di dipinti si veda: Fiocco 1948, pp. 20-25, che ne suggerisce la provenienza dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo; Zeri - Gardner 1973, pp. 89-90, n. 100; con una datazione intorno al 1450 e una proposta sull'identificazione di un retablo centrale

Tra le serie veneziane citate e il primo gruppo di storie del retablo salamantino, possiamo scorgere simili ambientazioni favolistiche cittadine, con spazi molto rarefatti, conditi di riferimenti archeologici, scorci e sfondati pseudo-prospettici che fanno aggettare la narrazione sul piano principale mentre sullo sfondo virtuosismi architettonico-decorativi di ispirazione orientaleggiante si alternano a comparse cortigiane affacciate dalle balaustre (**figg. 18-21**). Le donne, che indossano ardimentosi copricapi dalle fusciacche pendenti, sono avvolte in vesti rispondenti alla moda lagunare, dalle tonalità pastello che vanno dal verde al rosa pallido, aderenti ai corpi e dalle ricadute tubolari, mentre gli uomini, che vestono abiti corti, con calzamaglie ornate da preziosi ricami, borchiature e fibbie, calzari appuntiti dalle eleganti trafilature, indossano copricapi a bombetta e turbanti. Il tutto sembra improntato ad un gusto quasi miniaturistico che possiamo ritrovare in alcuni particolari fisionomici e di abbigliamento nello *Sposalizio*, nella *Natività della Vergine*, nell'*Annunciazione* e nella *Visitazione* (**1-4a**). In quest'ultima in particolare, la figura di fanciulla in primo piano, in perfetto profilo, intenta a sorreggere le vesti della donna davanti a sé, sembra evocare, per caratteristiche dimensionali e fisionomiche, la fanciulla presente nella scena di *San Pietro la gamba di un giovane* (New York, Metropolitan Museum of Art) (**figg. 24-25**).

Le analogie riscontrabili tra le tavole del retablo di Salamanca e le opere di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna non possono però andare oltre a questioni di ordine tipologico o culturale, dato che la cronologia sul quinto decennio del Quattrocento ormai appurata per tutte le serie veneziane, contemporanea al cantiere di Salamanca, esclude una conoscenza diretta di quelle opere da parte di Dello, così come una frequentazione dello stesso Vivarini, più giovane del nostro e sicuramente non ancora attivo in maniera indipendente quando il fiorentino è documentato a Venezia nel terzo decennio del secolo. Tali assonanze suggeriscono piuttosto per Dello un'educazione artistica analoga a quella di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, condotta sui medesimi testi pittorici della tradizione tardogotica veneta prodotti da Jacobello del Fiore o Niccolò di Pietro, e un aggiornamento sulle opere di Gentile da Fabriano e Pisanello. In Dello tale fascinazione tende ad estendersi a ritroso fino alle pitture architettoniche di Altichiero e della sua scuola rivelando significati molto più profondi e implicazioni con l'arte veneta più significative di quanto finora considerato[46].

Come ricorda Vasari l'esordio dell'artista e le prime fasi della sua attività, almeno fino al 1424, avvennero in ambito scultoreo a Firenze, ed anche se ad apertura del 1425 egli risulta impegnato a Siena nel campo della toreutica e della pittura murale, è solo a Venezia che iniziò a confrontarsi, in maniera più diretta, con la produzione pittorica. Sebbene si sia parlato di una formazione poliedrica, vissuta all'interno o in prossimità della bottega di Lorenzo di Ghiberti[47], della possibilità di una

---

con una figura a grandezza naturale, dipinta o scolpita di San Pietro martire; Pudelko 1937, pp. 283-286; Lloyd 1993, pp. 296-299, con una datazione dei pannelli al 1440 ca.; Humfrey 2014, pp. 5, 10–11, 14–15, con una datazione al 1450-1455. Per una più recente ricostruzione del percorso critico e storico-attributivo delle tavolette si veda: Vinco 2018.

[46] I riferimenti alla cultura prospettica di Altichiero, evidente in diverse scene di Salamanca riferibili sia all'intervento di Dello Delli che a quello della sua bottega, compresi entrambi i fratelli minori è stata evidenziata, seppur senza approfondimenti specifici anche in: Panera Cuevas 1995, pp. 214-215, fig. 137.

[47] Per una ricostruzione del percorso giovanile di Dello Delli a Firenze: cap. 1.1

formazione parallela vissuta nella bottega di un maestro fiorentino di cultura tardo-trecentesca o di un legame con pittori attivi in spazi adiacenti ai suoi luoghi di frequentazione, come Lorenzo Monaco o Bicci di Lorenzo, col quale risulta coinvolto in almeno tre commissioni tra il 1420 e il 1424, è solo in Laguna che Dello avviò un'attività di pittore indipendente che gli consentì, ritornato a Firenze, di iscriversi alla corporazione dei Medici e Speziali e di avviare in proprio una bottega.

I primi passi dovette muoverli inevitabilmente nel contesto della folta colonia di artisti fiorentini che comprendeva, anche se per poco, l'influente Lorenzo Ghiberti e l'amico Paolo Uccello. A raccogliere larghi consensi in area lagunare in quegli anni erano principalmente gli scultori, traghettatori del linguaggio fiorentino attraverso le arti plastiche, come Michele da Firenze, Nanni di Bartolo, Pietro e Niccolò Lamberti, esperienze che aprirono a Dello le porte, anche solo come spettatore, dei principali cantieri attivi in quegli anni presso la Basilica di San Marco. Più difficoltosa fu l'affermazione di pittori di alto rango come Paolo Uccello, ormai celebre in patria ma che in Laguna, sovrastato da una solida tradizione cittadina e dal peso di influenti personalità, non trovò sufficiente spazio finendo per accontentarsi di incarichi legati a discipline a lui non del tutto congeniali, come l'arte musiva, considerate a Firenze non allo stesso livello della pittura murale o su tavola[48].

L'attenzione di Dello e di Sansone, presumibilmente al suo fianco nei cinque anni di soggiorno veneziano tra il 1425 e il 1430, dovette rivolgersi in maniera analitica alla produzione di quei maestri locali attivi tra il 1415 e il 1430 e ai frutti di una feconda interazione tra l'ambiente lagunare, i domini d'entroterra, *in primis* Verona e Padova, e il raffinato contesto culturale del ducato di Milano. Uno studio che costrinse Dello, "nella sua veste antiquata ed eclettica"[49], ad allenarsi preliminarmente anche sulle forzature espressionistiche d'oltralpe e sulle sottigliezze della miniatura limbourghiana che a Venezia erano penetrate precocemente grazie agli stretti rapporti con maestri attivi nei territori lombardi, su tutti Giovanni Charlier, detto Giovanni di Francia, Michelino di Besozzo e Stefano da Verona.

Da un'analisi delle prime scene del retablo di Salamanca trapela in maniera nitida la fascinazione di Dello soprattutto verso due personalità, entrambe nate allo scoccare del XIV secolo, e attive in maniera indipendente a partire dai primissimi anni del terzo decennio: Michele Giambono e Jacopo Bellini. Giambono fu uno degli artisti più influenti in Laguna la cui arte assommava le principali tendenze del primo Quattrocento veneziano, dal ritmico e insistito linearismo di Jacobello del Fiore - uno dei principali riferimenti culturali - ai preziosismi aneddotici e decorativi di Gentile da Fabriano e

[48] Quando Paolo Uccello giunse a Venezia era appena morto il maestro di mosaici della basilica di San Marco, Jacopo della Chiesa. Questo garantì l'immediato incarico al pittore, con quello stesso ruolo, presso la prestigiosa istituzione lagunare. L'Opera di Santa Maria del Fiore, intenzionata più tardi, nel 1432 a conferire al Doni l'incarico per l'esecuzione di alcuni mosaici per il Duomo, spedì per mezzo dell'oratore della repubblica fiorentina a Venezia, una lettera ai fabbricieri di San Marco per avere informazioni in merito all'attività di mosaicista svolta precedentemente dall'artista. Sappiamo così che l'artista fiorentino eseguì per la loggia esterna della Basilica marciana un *San Pietro*, oggi perduto, ma ritratto sul finire del secolo XV nella celebre tela di Gentile Bellini con la *Processione in Piazza San Marco* (Venezia, Gallerie dell'Academia): Sulla questione del San Pietro si vedano: Borsi 1992, pp. 289-290; Minardi 2017, pp. 51-54.

[49] Gamba 1927, p. 220.

Pisanello, fino alle prime affluenze umanistiche fiorentine[50]. Sebbene gran parte delle opere finora assegnate alla mano del pittore veneto siano collocate nell'arco del quinto decennio del secolo, quindi in una finestra cronologica parallela all'attività di Dello a Salamanca, sappiamo che Giambono era attivo come pittore già nel 1420 e nel 1422 risultava iscritto alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, sintomo di un'ormai acquisita autonomia. Al momento dell'arrivo di Dello a Venezia l'artista si trovava a capo di una bottega indipendente i cui primi esiti possono oggi rintracciarsi nel *Polittico di Santa Maria del Ponte Metauro* (Fano, Pinacoteca Civica) **(fig. 26)**, eseguito da Giambono assieme ad un aiuto riconosciuto nell'anonimo "Maestro di Roncaiette", e nella decorazione murale del *Monumento Serego* in Sant'Anastasia a Verona, risalente al 1432[51]. Nelle prime scene di Salamanca **(2-4a)**, soprattutto nello *Sposalizio,* l'interesse verso le opere di Giambono è dichiarato nelle figure disposte in una cortina compatta sul primo piano che si intonano in generale ai personaggi del *Polittico di San Michele* realizzato originariamente nel 1440 per San Daniele del Friuli **(figg. 28-31)** [52] e in quello dei Musei dell'Accademia di Venezia **(fig. 27)[53]**, opere che rispetto alla produzione giovanile condizionata da Jacobello del Fiore e da Gentile da Fabriano (si pensi alla *Madonna col Bambino* in collezione Luzzetti a Firenze, ma fino al 1992 presso il J. P. Getty Museum di Malibù) appaiono pervase da una morbidezza epidermica, da sguardi di una dolcezza ammiccante alternati a volti intimamente conturbati; caratteri tipici delle sue più belle *Vergini con il Figlio*, che ritornano nel retablo di Salamanca epurati dei virtuosismi lineari e delle ricchezza esornative tipiche della pittura veneta.

I numerosi polittici oggi purtroppo frammentari riferibili alla mano di Giambono mostrano però l'insorgenza di molteplici oscillazioni stilistiche e qualitative che lasciano presuppore la presenza di una strutturata bottega che oltre al nominato "maestro di Roncaiette"[54], tra la fine del quarto e gli inizi del quinto decennio, doveva contare anche il veneziano Francesco dei Franceschi, pittore documentato tra il 1443 e il 1456 il cui *corpus* molto contenuto - nonostante le memorie di numerose opere per chiese veneziane ricordate da Francesco Sansovino (1581) - è stato costruito sulla base della firma "Francisco de Franciscis" e la data 1447 apposta sul polittico con *San Pietro in trono, santi angeli e Crocifissione* proveniente dal convento di San Pietro a Padova, oggi ai Musei Civici degli Eremitani[55]. Alla mano del Franceschi sono oggi ricondotte anche quattro tavolette con *Storie di San Mamante* **(figg.32-35)**, che anticamente dovevano far parte - così come le *Storie di Sant'Apollonia* di Vivarini e Giovanni d'Alemagna - di un più articolato polittico agiografico dedicato al santo[56].

---

[50] Su Michele Giambono: Land, 1974; Pesaro 1992; Franco 1998; *Il Paradiso riconquistato* 2017.

[51] Franco 1998.

[52] Per la cui ricostruzione e ricomposizione dei vari pannelli oggi conservati in collezioni pubbliche italiane e internazionali si rimanda a: T. Franco, in *Il Paradiso riconquistato*, pp. 159-160, n. 7 (*Santo Vescovo*, Padova, Musei Civici); M. Minardi, in *The Alana Collection* 2011, pp. 123-124 (*Santo Vescovo*); B. Strehlke, in *The Bernard and Mary Berenson* 2015, pp. 298-313 (*San Michele Arcangelo*).

[53] Si rimanda in ultimo a: M. Dean, G. Poldi, in *Il Paradiso riconquistato*, pp.154-158, n. 6, con bibliografia precedente.

[54] Lucco 1989; De Marchi 2003.

[55] Banzato 1989, p. 103; Angelelli 1997.

[56] Le tavolette sono oggi divise tra il Museo Correr di Venezia (*Martirio di San Mamante*; *San Mamante in preghiera*) e la Yale University Art Gallery di New Heaven (*Soldati in fuga da San Mamante; Condanna di San Mamante*), cui si aggiunge la figura dei

La fascinazione di Dello verso quel circuito culturale è documentata proprio dalle affinità riscontrabili tra le *Storie di San Mamante* e le prime scene di Salamanca dove il ricordo ancora intenso delle frequentazioni veneziane sembra emergere nella scelta di analoghe scenografie cittadine, molto rarefatte e proiettate sul primo piano o, nel caso molto eloquente della scena della *Natività di Gesù*, nell'impiego di analoghe soluzioni narrative, di ambientazioni paesistiche e dettagli aneddotici, quali la capanna in scorcio fatta di rami, paglia e tralci annodati, la minuzia descrittiva, quasi miniaturistica degli arbusti, finissimi nella descrizione del fogliame e lumeggiati d'oro presente nella scena dei *Soldati in fuga da San Mamante* **(figg. 32-35)**.

Altri due anonimi collaboratori di Michele Giambono sono stati in passato individuati da Norman Land negli autori rispettivamente della *Madonna col Bambino* (Firenze, collezione Luzzetti), questo indicato con il nome convenzionale di "Master of the Madonna Getty" per l'antica collocazione della tavola presso il J. P. Getty Museum di Malibù, e nell'autore di due scomparti di polittico oggi nel Museo di Stato di San Marino, raffiguranti *San Pietro* e *Santo Stefano* **(figg. 37-38)**[57] Lo studioso assegnava le tavole sanmarinesi ad un anonimo pittore denominato "Master of San Marino Saints", allineato ai modi di Giambono, vicino per alcuni versi alle opere di Francesco dei Franceschi, ma al contempo ben distinto dai due per un fare più composto, meno ridondante e raffinato - di una "vigorous semplicity" - alla cui mano riferiva anche il *Calvario* della Pinacoteca Querini-Stampaglia a Venezia, lo scomparto di polittico con due *Santi* presso il Museo della chiesa ortodossa di Sarajevo e un *San Pietro* presso l'Institute of Fine Arts di Detroit **(fig. 36)**[58]. Opere che qualche anno più avanti Mauro Lucco, sulla scorta di un percorso già tracciato da Carl Huter, propose di trasferire nel *corpus* dell'anonimo "Maestro di Ceneda", da quel momento identificabile con il pittore veneziano Lorenzo di Giacomo la cui firma, con una datazione all'8 agosto 1429, si trovava apposta sulla predella dell'*Incoronazione della Vergine* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia[59].

Il *corpus* oggi molto consistente riferibile a Lorenzo di Giacomo, detto anche Lorenzo da Venezia, su cui è tornato in anni più recenti Andrea De Marchi[60], trova a mio avviso degli elementi discordanti solamente nelle due tavole di *San Pietro* e *Santo Stefano* del Museo di Stato di San Marino **(figg. 37-38)** e conseguentemente nella coppia di santi di Sarajevo a quelli strettamente collegati[61]; la distanza delle quattro figure dall'antico *corpus* del "Master of San Marino Saints" tracciato originariamente da Land,

---

San Mamante del Museo di Castelvecchio a Verona: Berenson 1957, I p. 79; *Il Museo Correr* 1957, pp. 80-81; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 73, 601.
Museo di Castelvecchio 2010, pp. 165-167.

[57] Land 1982, pp. 23-38. P. G. Pasini, in *Il Museo di Stato* 2000, pp. 137-138.

[58] Sul dipinto di Detroit e per l'attribuzione al Lorenzo di Giacomo alias "Maestro di Ceneda": Lucco 1989, pp. 33, 48 note 65, fig. 54; De Marchi 2003, pp. pp. 71-100, speciatim p. 77, cat. 8. Sulle precedenti attribuzioni alla cerchia di Giambono o Jacobello del Fiore: E. P. Richardson, "St. Peter by Michele Giambono, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 25, 3, 1946, pp. 58-59 (Giambono); Berenson 1957, p. 82 (come Giambono?); Fredericksen - Zeri 1972, p. 100 (come Jacobello del Fiore).

[59] Huter 1973, pp. 25-37; Id. 1974, pp. 16-17. Sulla tavola dell'*Incoronazione* oltre a Lucco 1989, si veda anche De Marchi 2004, pp. 163-166.

[60] De Marchi 2004, pp. 163-166.

[61] Land riferiva i *Santi* di Sarajevo precedenti ai *Santi* di San Marino in un momento in cui nel loro autore doveva risultare più intenso il contatto con Michele Giambono: cfr. Land 1982, pp. 30-33.

era stata in parte suggerita anche dalla Pesaro che catalogava il *San Pietro* e *Santo Stefano* e le figure di Sarajevo tra le opere rifiutate del catalogo di Giambono, artista cui precedentemente erano tutte riferite, quasi a formare un gruppo stilistico a sé stante[62].

I quattro *Santi*, in particolare quelli di San Marino - opere che vantano una più vivace fortuna critica e più incisivi accostamenti alla mano diretta di Giambono[63] - sembrerebbero le uniche tracce finora recuperate del percorso di un artista educatosi sulle delicate sinfonie lineari e coloristiche della cultura veneta, ma dal fare più consapevole, con una spiccata attenzione al risalto plastico e alla definizione anatomica delle figure, le cui origini andrebbero ricercate al fuori dell'area lagunare. È importante a questo punto del discorso notare come il *Santo Stefano* di San Marino (**fig. 38**), l'opera in cui sembra emergere più limpidamente il piglio identitario del pittore, ricalchi l'impostazione e le fisionomie di alcune figure dello *Sposalizio* di Salamanca, in particolare quella del *Sacerdote*, in atto di prendere la mano di Giuseppe, e quella della *Vergine* al suo fianco (**figg. 39-40**), entrambe avvolte in abiti dalle stoffe setose e dalla caduta colonnare, raccolte alla base in dolci e appiattite plissettature che lasciano scomparire i piedi e annullano la presenza corporea degli effigiati, dai profili anatomici aristocratici, dalle forme che snelliscono in una *silhouette* aristocratica risalendo verso il busto, con mani anch'esse snelle e in posture innaturali e descritte nel volto da tratti molto delicati e occhi minuti, ammiccanti e dalla peculiare forma a semiluna. Eloquente risulta inoltre l'attenzione mimetica riservata alle figure, restituite attraverso dettagli fisionomici e aneddotici distinti dalla cultura figurativa del contesto lagunare focalizzata, nel caso di Salamanca e San Marino, nel disegno netto e marcato dei profili delle teste, dei tratti somatici, dei contorni di occhi, bocche e facce, nella definizione dei capelli dalle grafie risaltanti e dalla particolare attenzione per un carattere morelliano come le orecchie, che spiccano più intensamente di altri dettagli, sia nel volto del *Santo Stefano* di San Marino, sia in quello dei personaggi dello *Sposalizio*. Il confronto tra queste due opere, collocate su una linea cronologica che va dai primi anni trenta (*San Pietro* e *Santo Stefano*, San Marino) alla metà del quinto decennio (Salamanca), lascia intendere un percorso evolutivo che, pur condotto su testi figurativi distanti dalla produzione italiana, rispondenti al gusto della committenza castigliana, non mostra segni di particolare divergenza. Questo soprattutto nelle prime scene riferibili a Dello, dove la tradizione dei cofanai fiorentini dediti alla pittura di piccolissimo formato si combina ai canoni illustratoriali, narrativi e cromatici della miniatura francese e limbourghiana, in particolare nelle virtuosistiche, fiabesche ambientazioni rurali o boschive.

In un contesto come quello lagunare in cui per cinque anni dovette consumarsi l'attività di Dello pittore, ancora tutta da indagare, le due tavole di San Marino, e soprattutto il *Santo Stefano*, potrebbero candidarsi a costituire le prime testimonianze superstiti della produzione pittorica riferibile alla fase di attività veneta dell'artista in un momento di stretto contatto con la cerchia di Michele Giambono.

---

[62] Pesaro 1992, p. 54. Da un punto cronologico Mauro Lucco (1989) datava le quattro figure, ed in particolare i *Santi* di San Marino, per via di un'evoluzione percepibile rispetto all'*Incoronazione* del 1429, entro il quinto decennio del secolo, mentre De Marchi (2003) le spostava quasi al margine dell'attività del Maestro di Ceneda nel decennio successivo.

[63] Berenson 1932, p. 228; Id. 1936, p. 196; Retondi 1936, p. 729; Sandberg Vavalà 1947, p. 25; Berenson 1957, I, p. 82; Franco 1988-1991, p. 222; Pesaro 1992, p. 54. P. G. Pasini, in *Il Museo di Stato* 2000, pp. 137-138.

Sempre al giro di quest'ultimo è generalmente riferito anche un dipinto a tempera su tavola con la *Vergine con il Bambino* conservato nel Museo Civico di Bassano del Grappa **(figg. 41-42)** con un'antica provenienza dal monastero dedicato a Santa Maria della Misericordia, poi intitolato nel corso del Seicento alla Beata Giovanna Bonomo[64]. L'opera ha una vicenda critica molto articolata, vantando un'originaria attribuzione a Jacopo Bellini[65], per via delle affinità con la Madonna di Lionello d'Este (Parigi, Louvre), mutata qualche anno dopo a favore di Jacobello del Fiore[66] e poi di un suo seguace, riconosciuto ipoteticamente in Giambono[67]. A quest'ultimo fu ricondotta esplicitamente da Fiocco[68], propenso per una cronologia molto avanzata all'interno del catalogo dell'artista, e da Pallucchini che invece ne fermava la cronologia agli anni quaranta in un momento di contatto tra il pittore e il fare più monumentale di Jacopo Bellini[69]. L'opera, entrata definitivamente nel folto *corpus* di *Madonne* riferibili alla prolifica bottega di Giambono in occasione della mostra *Da Altichiero a Pisanello* (1958)[70] con una datazione che nel corso di più recenti contributi si è assestata tra la fine del terzo e gli inizi del quarto decennio[71].

Ad un confronto con gli esemplari ritenuti autografi di Giambono, come la *Vergine col Bambino* della Galleria di Palazzo Barberini a Roma, firmata e da considerare l'esemplare più antico **(fig. 44)**, la *Madonna* del Museo Correr **(fig. 45)** e quella della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro a Venezia, la *Vergine col figlio* del polittico di Fano o quella del Museo di Budapest, possiamo notare le analogie e le affinità culturali con quel medesimo contesto - confermato in maniera netta da Tiziana Franco[72] - ma al contempo risaltano in maniera netta i caratteri di estraneità.

Il dipinto di Bassano **(figg. 41-42)**, infatti, si isola dalla produzione di Giambono per l'assenza di quel peculiare gusto esornativo dei fondali e delle vesti, del polifonico ancheggiamento dei corpi, in linea con quanto appurato anche con il *Santo Stefano* di San Marino **(fig. 38)**, dell'andamento ritmico dei panni impreziositi da pieghe ampie e riccamente foderate, delle distintive fisionomie dei personaggi descritti da delicate stesure epidermiche e dagli occhi teneramente contemplanti o inarcati verso l'alto, peculiari di tutti gli esemplari ascrivibili direttamente a Giambono. Il gruppo di Bassano spicca invece per l'innovativo impianto compositivo, che fa risaltare la prestanza iconologica del binomio madre-figlio, per il sintetismo volumetrico delle figure, per la monumentalità delle vesti, per le tornite volumetrie e l'essenzialità dei tratti fisionomici dei volti, soprattutto per le ardite soluzioni dinamiche ed affettive del Bambino, proteso con un gesto tenerissimo del braccio al collo materno e con le labbra a bocciolo a sfiorare le gote della Vergine. Si tratta di soluzioni cui dobbiamo aggiungere la postura

64 (55x42 cm): Pesaro 1992, pp. 30-31, fig. 45.
65 L'attribuzione a Bellini si deva a Fogolari (1904, pp. 73-75); di seguito fu accettata e riproposta in: Venturi (Adolfo) 1905, p. 75); Ricci 1908, p. 23; Gerola 1910, p. 48.
66 Venturi (Lionello) 1907, pp. 67-68.
67 Testi 1915, pp. 258-259.
68 Fiocco 1920, p. 134.
69 Pallucchini 1956, p. 101.
70 *Da Altichiero a Pisanello* 1958, pp. 67-72.
71 *Il Museo Civico* 1978, p. 64; Franco 1998, pp. 104-105
72 Franco 1998, pp. 102-104.

della mano destra della Vergine, dalle dita affusolate e distese con consapevolezza volumetrica a creare un sostegno al Bambino, propria di alcune importanti invenzioni mariane di Donatello, riscontrabili solo al di fuori del contesto lagunare di quegli anni. Questi caratteri 'esotici' presenti nella *Vergine* di Bassano possono effettivamente essere ricercati all'interno del contesto figurativo fiorentino degli anni venti e in particolare nelle invenzioni donatelliane, come il celebre bassorilievo marmoreo noto come *Madonna Pazzi* (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, inv. 56) **(fig. 46)**, databile tra il 1420 e il 1425, che per gli straordinari caratteri pittorici della composizione 'a stiacciato' fu destinata ad una fortunata serie di repliche fittili policrome[73]. Di quella straordinaria icona la *Madonna di Bassano* ripete il tenero connubio delle teste accoccolate, la visione laterale del Cristo e la peculiare, ardimentosa disposizione dei piedi a creare una sorta di virtuosistico distacco spaziale tra i due personaggi.

Ai caratteri desunti dalla *Madonna Pazzi*, la *Madonna di Bassano* sembra però fondere il ricordo di un'altra fortunata composizione mariana ideata tra il 1410 e il 1415 all'interno delle due principali botteghe di scultura attive in quegli anni a Firenze, quella di Lorenzo Ghiberti e di Filippo Brunelleschi **(fig. 47),** coinvolgendo forse come di recente proposto anche Nanni di Banco[74] . Si tratta di una delle invenzioni, di elevata dolcezza ed umanità, più replicate nel corso del primo Rinascimento articolata in tre varianti principali[75] - di cui la più elevata qualitativamente è da ritenersi la *Madonna col Bambino* in terracotta finemente policromata rinvenuta nel Palazzo Vescovile di Fiesole (Fiesole, Museo Bandini, deposito temporaneo) -, dalle cui matrici in terracotta nei decenni a venire furono ricavate 'a calco', dagli stessi maestri e dai più prossimi collaboratori, numerosissime versioni in terracotta, stucco e cartapesta, distinguibili per l'impiego di varianti nelle posture dei personaggi, nel disegno e nella modellazione delle vesti e nelle scelte iconografiche[76].

In particolare la *Madonna di Bassano*, nella postura sgambettante e attorta del Bambino, così come nel peculiare scollo della tunichetta calato sulla schiena e sotto l'ascella, sembra ispirarsi in maniera puntuale ad un modello preciso di questa tipologia, tra i più diffusi e noto in numerosi esemplari in terracotta e stucco, capeggiato allo stato attuale delle ricerche dalla *Madonna col Bambino* fittile, a mezza figura, di Palazzo Davanzati, riconosciuta da Luciano Bellosi come uno dei più elevati esemplari prodotti a calco di questa tipologia[77]. Questa stessa invenzione fu esportata in laguna verosimilmente da Lorenzo Ghiberti in occasione del soggiorno veneziano, svolto tra il 1424 e il 1425, trovando tuttavia solo una parziale e contenuta eco in ambito scultoreo all'interno dei territori lagunari, come

[73] Per un più recente contributo sulla *Madonna Pazzi* si rimanda: V. Krahn, in *La primavera del rinascimento* 2013, pp. 432-434, nn. VIII.5-6, con bibliografia precedente.

[74] *La Madonna di Fiesole* 2008; in ultimo si rimanda a: A. Galli, in *La Primavera* 2013, pp. 424-425, n. VIII.1.

[75] Si rimanda al prezioso contributo di Giancarlo Gentilini in cui è stata effettuata una prima catalogazione dei numerosi esemplari provenienti da raccolte pubbliche e collezioni private, e una prima distinzione dei vari esemplari in base alle varianti figurative, iconografiche e posturali: G. Gentilini, in *La Misericordia* 1981, pp. 214-217, n. 26.

[76] G. Gentilini, in *Collezione Chigi-Saracini* 1989, pp. 36-47; Bellosi 1998, pp. 48-69; Id., in *Da Brunelleschi a Masaccio* 2002, pp. 14-51; Id., *La Madonna di Fiesole* 2008; Id. 2011, pp. 19-26, 34-36; A. Galli, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 424-425, n. VIII.1; G. Gentilini, in *Unici* 2017, pp. 18-29.

[77] L. Bellosi, in *Madonne rinascimentali* 2011, pp. 73-75.

documenta la rara immagine della *Vergine col figlio* scolpita da Bartolomeo Bon nella vera da pozzo della Ca' d'Oro tra il 1427 e il 1428[78]. Fatta eccezione per la *Madonna di Bassano,* tale tipologia mariana non ebbe invece ripercussioni in campo pittorico, a differenza di quanto avvenne nel corso degli anni cinquanta con un'altra fortuna tipologia donatelliana, la cosiddetta *Madonna di Verona*, codificata dall'artista a Padova forse attraverso un prototipo marmoreo che fu da subito e con successo replicato nel circolo padovano di Francesco Squarcione e all'interno dei domini della Serenissima[79]. Il contesto pittorico lagunare degli anni trenta doveva essere ancora troppo permeato dai moduli figurativi di Jacobello del Fiore e Gentile da Fabriano, mostrandosi estremamente poco ricettivo anche all'arrivo di un altro *exemplum* donatelliano, che in laguna giunse con il dipinto di Jacopo Bellini raffigurante la *Vergine con il figlio* oggi presso il Los Angeles County Museum of Art, eseguito dopo il soggiorno fiorentino dell'artista nel corso dei primi anno venti al fianco di Gentile[80].

L'autore della *Madonna col Bambino* del Museo Civico di Bassano si dichiara invece così apertamente predisposto ad attingere a modelli fiorentini più in voga e di rileggerli in maniera personale attraverso l'assimilazione del contesto culturale prossimo a Giambono, così da giustificare il completo allontanamento dell'opera dal *corpus* del maestro veneto ed un suo inserimento invece nel catalogo di un artista come Dello che, oltre a vantare una cultura fortemente toscana, data la sua attività anche di scultore risultava estremamente ricettivo verso i modelli illustri della tradizione fittile fiorentina.

In particolare, per comprendere l'indirizzo attributivo dell'opera bassanese bisogna concentrare l'attenzione sulla figura del *Cristo bambino* di cui, già agli albori della sua vicenda critica, Fogolari faceva notare i caratteri esotici, precisamente moreschi, del volto **(figg. 42-43)**[81]. Il piccolo *Gesù* risalta per le dolci labbra pronunciate e carnose, per una fisionomia accentuata dai marcati contorni della testa, degli occhi e dei capelli, insolita rispetto agli standard di Giambono le cui figure si distinguono proprio per le sottili grafie dei tratti, soprattutto nei capelli, e per una delicatezza cromatica che qui invece non possiamo riscontrare. Le medesime caratteristiche del dipinto di Bassano possiamo invece ritrovarle ancora una volta nella scena dello *Sposalizio* di Salamanca, in particolare nella figura del piccolo Bambino in basso a destra vestito di un'elegante tunichetta bianca bordata d'oro, quasi trascinato in una disinvolta e svagata andatura danzante (**2a**). Il piccolo *Gesù,* ritratto anch'esso di profilo, è perfettamente sovrapponibile alla figura salamantina, nella pinguedine chiaroscurale del mento, nei contorni paffuti dalle linee bombate della spaziosissima fronte e delle gote rigonfie, nelle grafie dei capelli, nel taglio distintivo delle palpebre carnose e calate a metà bulbo e segnate da folte ciglia, dalle labbra protese, arrossate in punta, dagli occhi di un color bruno intenso, quasi moresco. Lo stesso potremmo dire per la figura della *Vergine Maria* la quale presenta evidenti concordanze con il giovane

[78] Krautheimer 1936, pp. 4-8; Galli 2005, p. 159.

[79] La diffusione di questo fortunato esemplare è stata indagata nel corso dei decenni all'interno di numerosi e autorevoli contributi scientifici che non è opportuno qui elencare nella loro interezza. Si rimanda a quelli dedicati essenzialmente alla genealogia di questo modello: Bode 1887, p. 45; Pope-Hennessy 1993, p. 259; Rosenauer 1993, pp. 303-304, n. 73; Jolly 1998, p. 121; Bormand 2008, pp. 18-19, 52-55; Rowley 2016; G. Gentilini in *Imago* 2018, pp. 32-43.

[80] Boskovits 1985, pp. 123-133, p. 132; Joannides 1988, p. 5.

[81] Fogolari 1904, pp. 73-75.

pretendente coperto con turbante al lato opposto della composizione, analogo nel prototipo facciale dai tratti finissimi e compassati, come il condotto nasale lineare, le arcate sopraccigliari ad archi regolari, palpebre anche qui calate a metà, bocche delicate, un'espressione trasognata. Tutto converge in favore di un'attribuzione della *Vergine col Bambino* di Bassano e quantomeno del *Santo Stefano* di San Marino, alla mano del fiorentino Dello Delli, facendo delle due opere le prime testimonianze dell'attività pittorica su tavola del maestro eseguita prima della sua partenza per la Spagna nel 1433.

I legami artistici con l'ambiente culturale veneziano nel caso di Dello non si limitarono alla frequentazione esclusiva della cerchia di Michele Giambono ma dovettero coinvolgere anche altre due importanti personalità dell'ambiente artistico cittadino, quali Jacopo Bellini e, indirettamente, il già citato Lorenzo da Venezia, "il testimone più esemplare della maniera tardogotica a Venezia" cresciuto nella generazione successiva a Jacobello del Fiore e Zanino di Pietro, attivo sotto l'influenza ed in seguito in parallelo a Michele Giambono, tra il terzo e il sesto decennio del Quattrocento[82].
Alla mano di Lorenzo da Venezia è stata riconosciuta da De Marchi l'esecuzione delle scene della predella della celebre *Pala dell'Annunziata* realizzata da Jacopo Bellini e spedita prima del febbraio del 1444 da Vicenza alla chiesa dei padri serviti di Sant'Alessandro a Brescia[83]. Siamo di fronte ad un'opera di elevata coerenza progettuale che, tuttavia, mostra tra la raffigurazione centrale della *Vergine annunciata* e le storie della predella (*Natività, Presentazione al tempio, Visitazione, Fondazione della basilica liberiana, Morte della Vergine*), il passaggio dalla mano principale di Jacopo a quella di un suo collaboratore, riconosciuto da De Marchi in Lorenzo di Giacomo da Venezia, il quale fu chiamato a lavorare nel più rigido rispetto dei disegni leggerissimi a pennello realizzati direttamente dal maestro, come è emerso in occasione dell'ultimo restauro, a cui si deve il progetto omogeneo ed uniforme di tutta la raffigurazione e soprattutto il solido impianto scenografico-spaziale delle cinque *Storie della Vergine*[84].
La *Natività* e la *Morte della Vergine* (**figg. 48-49**), come già registrato in passato anche da Panera Cuevas[85], presentano rispettivamente ambientazioni cittadine rarefatte e spaccati d'interno dagli arditi scorci prospettici che risultano palesemente improntate sugli studi prospettico-architettonici lasciati dal maestro nelle pagine dei due celebri libri di disegni, quello su carta del British Museum di Londra[86] e quello su pergamena sottile del Musée du Louvre di Parigi[87]. Si tratta di un folto *corpus* di disegni, progetti ed esercizi virtuosistici realizzati da Bellini insieme alla sua bottega in un arco cronologico

[82] Si deve ad Andrea De Marchi la più recente formulazione del catalogo di opere riconducibili all'artista: De Marchi 2003, pp. 71-100.
[83] Ibidem. Sul complesso dell'*Annunciazione* si veda anche: Gnaccolini 2002, pp. 67-90.
[84] De Marchi 2003. Va ricordato che nel documento del 1° febbraio 1444 vennero pagati "i maestri che fecero la bredalla", a testimoniare come all'incarico entrambi dovettero partecipare attivamente: Gnaccolini 2002, p. 69.
[85] Panera Cuevas 1995, pp. 197-198.
[86] Degenhart-Schmitt 1990, f. 57r., tavola 231; f. 58r., tavola 233; f. 75r., tavola 267.
[87] Ivi, f. 41r, tavola 50.

compreso indicativamente tra il 1425 ed il 1460 circa[88]. Su questi testi si educarono tutti quegli artisti consorziati o temporaneamente legati a Jacopo, come Lorenzo da Venezia, ma anche altri artisti non direttamente coinvolti nell'attività della bottega e che ebbero modo di attingere ugualmente a quelle straordinarie invenzioni, come verosimilmente accadde per Dello.

In alcune scene di Salamanca il fiorentino sembra ispirarsi, a volte anche puntualmente oppure combinando tra loro più invenzioni a sua discrezione, ai progetti architettonici e scenografici di Jacopo, epurandoli però di ogni ingombro narrativo e figurativo, di ogni dettaglio aneddotico, ed evocazione archeologica, reinterpretandoli sulla base delle necessità sceniche e dimensionali del retablo salamantino. L'interesse precipuo verso le soluzioni compositive ed architettoniche di Jacopo Bellini fa di Dello uno di quegli artisti che ebbero modo di acquisire il prezioso repertorio dei vari taccuini del maestro veneto - poi confluiti in album di disegni - portando quelle idee compositive con sé in Spagna e mettendole a disposizione dei vari collaboratori, anche non italiani, coinvolti nell'impresa del retablo.

Non è un caso infatti se l'eco delle soluzioni belliniane si scorga non solo nelle scene affrontate finora, ma anche nelle successive dove risulta più intenso l'intervento di collaboratori. La scena con la *Natività di Gesù* (**6a; fig. 50**), ad esempio, da un punto di vista compositivo risulta una pedissequa riproposizione di un progetto grafico presente nel libro di disegni del British Museum (**fig. 51**)[89], dove il racconto è ambientato nello spazio contenuto di un capanna collocata come una quinta architettonica sul primissimo piano alla sinistra dello spettatore, rappresentata in ardito scorcio e costituita dalla medesima struttura fatta di due possenti tronchi dalla terminazione a V sui quali si inserisce la trave portante di un tetto, anche questo costruito secondo i medesimi canoni architettonici. Parimenti il medesimo comparto scenico è sovrastato dall'incombenza di possenti doline, ma privato di quella miriade di figurine del corteo dei Magi che si dipanano lungo il percorso di uno scosceso sentiero, per lasciar spazio al gruppo monumentale della Sacra Famiglia. Così anche le scene della *Lavanda dei Piedi* (**3, 4d**) o della *Natività della Vergine* (**1a**), inserite in una calibrata e simmetrica raffigurazione d'interni sapientemente guidata da linee di fuga del pavimento e delle pareti, risultano una chiara derivazione dalle varie composizioni presenti negli album belliniani (**figg. 52-61**).

Nella scena con il *Battesimo di Cristo* (**fig. 54; 3b**) la vasta apertura paesistica che costituisce un *unicum* all'interno delle cinquantare scene del retablo ad anche in questo caso la vasta degradazione del desolato paesaggio fatto di costoni rocciosi scheggiati, aridi e appiattiti terreni saltuariamente arricchiti di isolate figurine e gruppi di arbusti verdeggianti, sembra costituire una summa di soluzioni raccolte da Jacopo Bellini in almeno tre fogli del libro del Louvre, quello con il *Battesimo di Cristo* (**fig. 55**)[90] - dove la raffigurazione, come nel caso precedente, si perde nello spazio paesistico -, quello con il *San Girolamo nel deserto* (**fig. 56**)[91] e, in particolare, quello al foglio 64 del medesimo taccuino del Louvre

[88] Rothlisberger 1958-1959, pp. 43-89, Eisler 1989.
[89] Taccuino di disegni del British Museum di Londra, f. 60: Degenhart-Schmitt 1990, cat. 721, tav. 237.
[90] Taccuino di disegni del Louvre, f. 24: Degenhart-Schmitt 1990, cat. 720, tav. 2.
[91] Taccuino di disegni del Louvre, f. 22: cfr. Ivi, tav. 25.

contenente uno studio di paesaggio, che sembra essere quasi una visione ingrandita della scena salamantina (**fig. 57**)[92].

Il medesimo discorso va fatto per le prime scene con la *Nascita della Vergine*, l'*Annunciazione*, lo *Sposalizio*, la *Disputa di Gesù al tempio*, il *sogno di Giuseppe* **(5a-b)** e l'*Adorazione dei Magi* **(8a),** in cui le varie ambientazioni sceniche, prive di ogni riferimento narrativo o figurativo, risultano costruite in una perfetta sintesi delle soluzioni architettoniche, prospettiche e decorative studiate e combinate dal maestro nei vari libri di disegni (**figg. 58-63**)[93]. Tra queste è forse la *Strage degli innocenti* (**fig. 60; 1b**) quella che in maniera più incisiva presenta affinità con le invenzioni belliniane menzionate, in cui il forte e inusuale sorcio cittadino guidato dalle linee di fuga di un edificio composto di elementi architettonici e decorativi di gusto veneziano, fiorentino e senese[94], conduce l'occhio dell'osservatore attraverso una brulicante folla di soldati, bambini trucidati, donne urlanti, in direzione di un virtuosistico tempietto dalle forme pseudo rinascimentali, addobbato con spigoli gugliati mistilinei di sapore goticizzante, aperto in un loggiato interno con al centro una colonna su cui è adagiato la figura di un idolo dorato. È un'ambientazione che arriva a sintetizzare due differenti invenzioni codificate in alcuni edifici dell'album di Parigi, in particolare quello nel progetto del foglio 48 di cui sembra riproporre la struttura muraria ad esedra, il disegno rinascimentale degli archi, e di cui sembra reinterpretare personalmente il ricco gusto esornativo e riprendere l'idea dell'immagine della statua sulla colonna al centro del cortile interno (**fig. 61**)[95].

Nelle scene di Salamanca, la reinterpretazione della lezione belliniana si mescola tuttavia anche ad uno spiccato interesse verso il rigoroso, evocativo universo architettonico-spaziale dei cicli affrescati da Altichiero e Jacopo Avanzi tra Padova e Verona, come già intuito da Carlo Gamba[96] e come possiamo scorgere nella inusuale commistione di interessi prospettico-spaziali rinascimentali con elementi della tradizione trecentesca, quali insistite e ridondanti guglie acuminate, cornici mistilinee, coperture embricate, una spazialità rarefatta combinata al dislivello dimensionale tra architetture e personaggi, percepibile in scene come la *Purificazione* (**10a**), la *Circoncisione* (**8a**), in *Gesù nella sinagoga* (**10b**), *In legem quid scriptum est* (**8b**), nella *Guarigione dell'emorroissa* (**6c**), oltre che in scene solo apparentemente più aggiornate, come la *Guarigione del lebbroso* (**11b**) e *La Guarigione del paralitico* (**1c**). Questa capacità di rileggere in chiave moderna un repertorio della tradizione veneta tardo-trecentesca lega le scene di Salamanca, quantomeno nella progettazione architettonica, ad un altro affascinante repertorio di

[92] Taccuino di disegni del Louvre, f. 64v: cfr. Ivi, tav. 82.

[93] In relazione alla scena con la *Natività della Vergine* si confronti con il foglio 41 del taccuino di disegni del Louvre: cfr. Degenhart-Schmitt 1990, cat. 720, tav. 50. In relazione alla scena con l'*Annunciazione* si veda invece il f. 76 del taccuino di disegni del British Museum di Londra: Degenhart-Schmitt 1990, cat. 721, tav. 269.

[94] Si rimanda ai confronti proposti già da Panera Cuevas tra il tempio della *Strage degli Innocenti* salamantina e le analoghe soluzioni architettoniche proposte da Paolo Uccello nella *Disputa di Santo Stefano* della Cappella dell'Assunta del duomo di Prato e da Domenico di Bartolo, nella *Elemosina del vescovo* nel ballatoio di Santa Maria della Scala a Siena: Panera Cuevas 1995, pp. 211-212, fig. 130; p. 123, fig. 47.

[95] Si fa riferimento in questo al foglio 48 del taccuino di disegni del Louvre: cfr. Ivi, cat. 720, tav. 60. Si veda anche il foglio n. 75 v. del taccuino di disegni del British Museum: Ivi, cat. 721, tavola 268.

[96] Gamba 1927, p. 220.

disegni, oggi noto con il nome *Album Bonfiglioli-Sagredo-Rotschild*, custodito presso il Gabinet des Dessign del Musée du Louvre di Parigi[97]. Si tratta di un gruppo di fogli estremamente complesso, costituito tra i primi anni del XV e il XVI secolo, al cui interno si possono contare almeno quattro o cinque mani avvicendatesi più volte anche su un medesimo foglio. Per la parte quattrocentesca, che interessa ai fini della nostra ricerca, è presente un gruppo di venti fogli, uniforme dal punto di vista stilistico, con disegni di architetture, alcune copie da affreschi perduti di Altichiero o Avanzi, altri studi e progetti riferibili ad un'unica mano che utilizza penna ed inchiostro bruno con lumeggiature colorate su una pergamena non preparata (**figg. 64-67**).

L'anonimo autore, che in passato è stato proposto di identificare in un artista veneto o più genericamente settentrionale attivo entro la metà del Quattrocento, è stato più di recente riconosciuto in una personalità di origini emiliane attivo fino al 1425 circa in area veronese, come dimostrerebbero i solidi legami con gli sfondi architettonici degli affreschi in Sant'Anastasia di Altichiero, in quelli di *San Giacomo a Padova* di Jacopo Avanzi, e gli influssi veneti assimilati attraverso le opere di Jacobello del Fiore e Gentile da Fabriano[98]. Siamo di fronte a mio avviso alla mano di un artista affascinato dalla componente evocativa delle composizioni di Altichiero e Avanzi, in particolare quelle che anticamente ornavano la Sala Grande della reggia scaligera a Verona, ma che al contempo risulta immerso nel clima della cultura tardogotica, sia veneziana che fiorentina, come dimostrano le attenzioni verso alcune soluzioni plastico-architettoniche impiegate nei cantieri della basilica marciana nel corso dei primi anni venti sotto la guida delle botteghe di Bartolomeo Bon e dei fiorentini Pietro e Niccolò Lamberti. Nelle architetture dell'album Rothschild le meditate permanenze gotiche degli archi acuti delle volte si stemperano nell'attenzione per edicole e balconcini in perfetto ed equilibrato scorcio, seppur ancora empirico, per architetture a balconi dalla merlatura orientale, per balaustre e cornici perfettamente strombate, come possiamo notare già negli affreschi in Sant'Anastasia di Giambono, coperture a volta combinate con archi acuti piantati su colonnine dal fusto allisciato e capitelli di sapore rinascimentale.

Il tutto appare come il risultato di un processo metafisico analogo a quello compiuto sulla metà degli anni quaranta da Dello e dalla sua bottega negli scorci cittadini presenti soprattutto nelle primissime storie di Salamanca riferibili al pittore fiorentino.

L'ambiente veneto non è tuttavia l'unico in grado di permetterci di ricostruire gli apporti di Dello Delli alla realizzazione del retablo di Salamanca; i riferimenti culturali che permeano le scene della metà sinistra del primo corpo del retablo salamantino devono essere ricercati, in maniera ugualmente

[97] L'album è stato interamente riprodotto in occasione di una recente mostra presso Casa Buonarroti di Firenze, si veda: C. Loisel, in *Il Rinascimento italiano* 2009, pp. 18-65, speciatim pp. 18-21.

[98] La fascinazione verso le opere di Avanzi e Altichiero è documentata dal foglio n. 848DL con l'*Assedio di una città* dell'Album Rothschild del Louvre, molto più rifinito e risoluto rispetto alle composizioni dei due maestri, ricalcato sugli affreschi di Avanzi nella Sala grande dell'antica reggia degli Scaligeri a Verona, ma realizzato da un artista dell'Italia settentrionale di cultura tardogotica attivo nella prima metà del Quattrocento: Benati 1992, pp. 84-86.

meticolosa all'interno di due altri contesti artistici, quello fiorentino (in cui Dello maturò le primissime esperienze) e quello senese, con il quale il maestro, tra gli anni venti e trenta, prima della partenza per la Spagna, interagì in maniera davvero intensa.

Ripartendo ancora una volta dagli scorci architettonici delle scene raffiguranti l'*Annunciazione* (**3a**), la *Circoncisione* (**8a**), in parte nella *Purificazione* (**10a**), *In legem quid scriptum est* (**8b**), nell'*Unzione di Betania* (**3c**) e nella *Guarigione dell'Emorroissa* (**6c**), possiamo scorgere immediatamente delle strettissime affinità, come già evidenziato anche da Francisco Panera Cuevas[99], con la tela raffigurante *Cristo che libera un'indemoniata e Giuda riceve i trenta danari* della Johnson Collection nel Philadelphia Museum of Art (**fig. 68**). Il dipinto, ricordato da Giorgio Vasari in casa del pittore fiorentino Ridolfo del Ghirlandaio e in seguito passato nelle collezioni di Cosimo I de' Medici, riconosciuto in passato come opera autografa di Masaccio, è oggi ricondotto in maniera unanime alla mano del pittore Francesco d'Antonio (1394 ca. - doc. fino al 1433), affiliato masaccesco, con una cronologia intorno al 1425-1426[100].

L'opera di Philadelphia eseguita secondo i dettami brunelleschiani della rappresentazione a due punti di fuga si lega fermamente ad un interesse nei confronti della pittura architettonica o della 'storia in prospettiva' che nel corso del primo Quattrocento divenne a Firenze un vero e proprio genere artistico indipendente[101]. Una tradizione che aveva i suoi antesignani nel celebre disegno in prospettiva di Palazzo Vecchio realizzato da Brunelleschi e documentato in numerose copie nelle collezioni di Lorenzo de' Medici, e nella la veduta di piazza San Marco a Venezia realizzata da Leon Battista Alberti, come ricorda Antonio Filarete nel suo trattato (1464-1466 ca.)[102].

Il dipinto di Philadelphia, nato con fini più dimostrativi che narrativi o cultuali, è inspirato da un potente eclettismo volto a combinare in maniera non scientifica - gli archi non sono infatti in corretto scorcio e parimenti i pilastri non risultano nella corretta disposizione prospettica - elementi brunelleschiani desunti dai vari progetti per la lanterna e il ballatoio di Santa Maria del Fiore noti in quegli anni solo a livello progettuale[103], e un prototipo architettonico più antico: lo scheletro architettonico della cattedrale di Pisa come in origine doveva apparire nell'affresco di Antonio Veneziano con la *Morte di San Ranieri* nel Camposanto di Pisa (**fig. 69**). Il dipinto di Philadelphia presenta quel medesimo approccio evocativo che possiamo scorgere, pur con riferimenti culturali differenti, del pittore dell'album Rothschild e in particolare di Dello Delli nelle sue scenografie

[99] Panera Cuevas 1995, pp. 212, fig. 132, con un'attribuzione del dipinto alla mano di Andrea di Giusto.

[100] Tale cronologia sarebbe suggerita dalla presenza degli emblemi di San Bernardino in alcune vesti dei personaggi collegabili alla presenza del predicatore senese a Firenze tra la primavera del 1424 e quella del 1425. Il dipinto misura 115.3 x 106 cm (le dimensioni non sono le originali causa una decurtazione su tutti i lati eseguita in occasione di restauri passati) ma in origine doveva contare altri 15 cm sulla sinistra e 55 cm sulla destra: Berti 1964, p. 144, n. 28; Strerlke 2004, pp. 134-143; M. Israëls in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 406-407, n. VII.4.

[101] Su questo argomento si veda: P. Roccasecca, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 173-179, con bibliografia precedente.

[102] Roccasecca 2016.

[103] Suggerito in Joannides (1993, p. 467) che ne metteva in risalto i legami del dipinto di Philadelphia con la lettura brunelleschiana offerta da Ghiberti in alcune architetture delle formelle della Porta Nord, come l'*Ultima Cena* e *Cristo tra i dottor*i.

salamantine, che risultano una equilibrata trasposizione della cultura architettonica veneziana in una struttura narrativa toscana.

Quella con Francesco d'Antonio potrebbe essere non solo una semplice comunione d'intenti quanto la traccia di un medesimo o comunque molto prossimo percorso formativo, che permetterebbe di collegare Dello a quella folta schiera di artisti, eclettici romantici, di secondo livello cresciuti all'ombra di influenti personalità come Lorenzo Ghiberti, Lorenzo Monaco e Masolino da Panicale, a metà tra i fatti della florida stagione tardogotica e gli sviluppi rinascimentali di Masaccio, la cui fisionomia spesso risulta difficilmente discernibile attraverso un percorso artistico indipendente e unitario, anche per via di un *corpus* spesso frammentario e in alcuni casi, come in quello di Dello, del tutto spoglio.

La lettura del retablo di Salamanca non può infatti prescindere dal confronto con i testi pittorici di personaggi come Stefano d'Antonio Vanni, Bonaiuto di Giovanni e Andrea di Giusto - attestati nella laboriosa bottega di Bicci di Lorenzo che nel corso degli venti risulta in stretti rapporti con Dello scultore[104] -, Paolo Schiavo, Apollonio di Giovanni, Marco del Buono o Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia, la cui attività trovò applicazione anche in settori complementari ai classici indirizzi della pittura, come i disegni per l'oreficeria o per le produzioni tessili, o la pittura applicata alla decorazione di forzieri, deschi e cassoni nuziali, in cui fu specialista anche Dello[105].

Non possiamo scorgere nel retablo di Salamanca dei riferimenti puntuali ad opere specifiche di questi maestri, né tantomeno attestazioni documentarie che certifichino una reciproca frequentazione; l'unico contatto certo che Dello ebbe in quel frangente tra il 1430 e il 1433 - oltre al legame con Giuliano di Nofri di cui si è già parlato - fu quello con il pittore sardo Ambrogio Salari, artista del quale non ci sono pervenute opere, né nella penisola, né nei territori sardi, al quel tempo sotto la dominazione aragonese[106], ma che in quegli anni forse era proprio in società con Dello, a sua volta in contatto anch'egli con Bernat Martorell, il più importante pittore catalano del tempo che era stato incaricato dallo stesso Salari di mettersi sulle tracce di Dello a Barcellona nel corso del 1433[107].

Al momento della sua partenza da Firenze nell'ottobre del 1433 Dello aveva inoltre fatto sicuramente in tempo ad assistere e ad assimilare l'esplosione dell'eclettismo goticizzante di Paolo Uccello, espresso in opere come la *Madonna col Bambino* detta *Del Beccuto* (Firenze, Museo di San Marco, inv. 192), nella ipergotica tavoletta con il *Calvario* (Collezione privata)[108] e nella celebre *Annunciazione* dell'Ashmolean Museum di Oxford (inv. WA1850.7)[109], quest'ultima in passato attribuita proprio alla mano di Dello

---

[104] Ne è chiara espressione il connubio lavorativo nato in occasione dei gruppi fittili eseguiti per la chiesa di Sant'Egidio e il complesso di Santa Maria Nuova, dipinti nel novembre del 1424 da Bicci di Lorenzo e dalla sua bottega, oppure il caso della Pietà della Santissima Annunziata collocata su un fondale dipinto con le figure di dolenti dallo stesso Bicci: cfr. cap. 1.

[105] Per la più recente trattazione su questo argomento: *Virtù d'Amore* 2010.

[106] Sul tema della produzione pittorica nella Sardegna aragonese tra Tardogotico e Rinascimento si rimanda al recente contributo: *La via dei retabli* 2018.

[107] Si fa riferimento all'atto di accusa mossa da Salari a Dello Delli nell'ottobre del 1433 a che prevedeva una campagna di ricerche del pittore fiorentino nei territori della Corona d'Aragona, *in primis* a Barcellona, che venne condotta nei mesi successivi da Bernat Martorell: Gronau 1932, pp. 385-386. Si veda cap. 1.1 e APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 11.

[108] A. De Marchi, in *Da Donatello a Lippi* 2014, pp. 108-109, n. 2.2.

[109] Volpe 1980, p. 18; Boskovits 2002, p. 67, A. Lenza, in *Bagliori dorati* 2008, pp. 148-149, n. 26; M. Mazzalupi, in *Da Donatello a Lippi* 2014, pp. 112-113.

Delli[110]. Tale bagaglio culturale è percepibile in scene come la *Nascita della Vergine* (**1a**), che nell'andamento nervoso e nelle flessioni diagonali e affastellate delle vesti, in parte affllosciate in parte tirate da anatomie nascoste, ricordano i fluttuanti goticismi delle opere di Masolino, delle formelle della Porta Nord di Lorenzo Ghiberti o dello stesso Paolo Uccello, soprattutto della *Natività di Maria* (**fig. 71**) appartenente al ciclo di affreschi dipinto dal fiorentino sulle pareti della cappella dell'Assunta a Prato entro il 1437[111], di cui fa parte anche la *Disputa di Santo Stefano* (**fig. 70**)**,** cui sembra potersi collegare, come già avanzato da Panera Cuevas, il riferimento al tempietto ottagonale gugliato dipinto sul fondale della *Strage degli Innocenti* salamantina (**1b**)[112]. Il riferimento al Doni si fanno ancora più incalzanti nell'*Annunciazione* (**3a**), soprattutto nelli esili e ancheggianti fisionomie della *Vergine* e dell'*Angelo*, nella virtuosistica restituzione del piumaggio delle ali - un *unicum* all'interno del cantiere di Salamanca - nella resa prospettica della scenografia domestica raccontata in ogni minimo particolare con la minuzia lenticolare consueta nelle opere di artisti come Giovanni de Ser Giovanni detto Scheggia o del "Maestro del Giudizio di Paride", personalità come Dello distintesi principalmente nel campo della pittura di piccolo formato.

Sebbene Dello non fosse più a Firenze all'epoca della realizzazione degli affreschi pratesi riuscì certamente a comprendere la portata inventiva delle composizioni del Doni grazie alla frequentazione dell'artista e all'assimilazione del suo repertorio nel corso del presunto quinquennio trascorso al suo fianco a Venezia nel periodo 1425-1430. I riferimenti puntuali del retablo di Salamanca al cantiere della cappella dell'Assunta di Prato, che furono completati nella fase riferibile a Paolo Uccello solo nel 1437, quindi, nel caso di Dello, riferibili solamente ad una frequentazione della bottega del Doni e a una conoscenza di suoi progetti grafici, sono invece più facilmente spiegabili con l'arrivo di Niccolò al fianco di Dello nel corso dei primissimi anni quaranta. Il mediano dei fratelli Delli, di cui non conosciamo nulla della sua carriera precedente le esperienze iberiche, a differenza di Dello avrebbe potuto assistere direttamente - finanche partecipandovi - all'affermazione del monumentale e ponderato eloquio classicheggiante prodotto da Paolo Uccello nella decorazione della cappella dell'Assunta a Prato, in maniera da riproporlo nel *Giudizio Universale* dell'abside della cattedrale vecchia di Salamanca, la prima opera documentata di Niccolò nella penisola iberica.

Nella gestazione delle prime fasi del retablo legata strettamente alla personalità di Dello Delli altrettanto importanti si dimostrarono le assimilazioni dalla tradizione artistica senese, sui cui testi il maestro dovette informarsi in occasione del suo soggiorno in città tra il 1424 e il 1425, in virtù anche del contatto avuto con alcuni importanti pittori, su tutti Martino di Bartolomeo, al fianco del quale fu

[110] Salmi 1938, pp. 255-256, nota 53.

[111] Sulla cronologia degli affreschi di Prato in relazione alle parti eseguite da Paolo Uccello prima del 1438 e le fasi affidate alla mano del pittore Andrea di Giusto si rimanda ai recenti contributi di Matteo Mazzalupi (2014, pp. 65-75), con bibliografia precedente.

[112] Panera Cuevas 1995, p. 212, figg. 129-130.

coinvolto nella decorazione esterna di Palazzo Pubblico[113]. Molteplici sono i riferimenti ai testi pittorici della tradizione, dall'*Annunciazione* di Simone Martini (Firenze, Galleria degli Uffizi) ripresa in maniera puntuale nella figura della *Vergine* nella omonima scena salamantina[114], all'*Ultima Cena* della Basilica inferiore di Assisi di Petro Lorenzetti, al *Pulpito* di Nicola Pisano (Siena, cattedrale), fino all'*Ilaria del Carretto* di Jacopo della Quercia - per la soluzione dei cherubini danzanti -; opere evocate nelle soluzioni compositive ed architettoniche presenti nelle scene dell' *Ultima Cena* (**3d**) o dell' *In legem scriptum est* (**9b**)[115]. Analogamente stringenti sono le riprese da opere di Bartolo di Fredi, in particolare dalla tavola della Pinacoteca di Siena con l'*Adorazione dei Magi* (**8a**) il cui schema narrativo è riproposto in maniera calzante nella omonima storia salamantina[116], così come quelle da Niccolò di Buonaccorso per quanto riguarda lo *Sposalizio della Vergine* (**2a**) di Dello Delli, anche in questo caso chiaro debitore della tavola oggi alla National Gallery di Londra[117]. Un interesse molto marcato verso i brani della tradizione tardo-trecentesca esteso anche all'ambiente fiorentino, come dimostrano infatti nella scena salamantina con l'*Andata al Calvario* (**8d**), le riprese dalle omonime storie dipinte da Niccolò Gerini in Santa Croce a Firenze e da Andrea di Bonaiuto nella Cappella degli Spagnoli di Santa Maria Novella[118]. Meno calzanti ma parimenti significativi, risultano i legami con testi pittorici coevi della scuola senese, cui Dello Delli ebbe modo di attingere in occasione del suo breve soggiorno senza tuttavia aver il tempo di assimilare compiutamente (**1a**), come dimostrano i confronti di ordine compositivo con le scene della *Nascita della Vergine* del Maestro dell'Osservanza, *alias* il giovane Sano di Pietro (Asciano, collegiata; Ann Arbor, University of Michigan, Museum of Art)[119].

Fino a questo punto di demarcazione abbiamo incontrato un linguaggio molto uniforme e coerente nell'impianto compositivo, nella formulazione prospettica degli ambienti e nella narrazione, così come nei caratteri fisionomici dei personaggi e nella preziosa foggia contemporanea delle vesti, che riflettono perfettamente il multiforme bagaglio culturale accumulato da Dello Delli tra il 1420 e il 1433.
La presenza di Dello Delli nelle storie del retablo sembra interrompersi intorno alla metà del primo corpo di scene, trovando un limite fisico di demarcazione a ridosso del grande scomparto centrale (di grandezza analoga a quella composta da una coppia di scene; 3 m) che in origine doveva ospitare una monumentale immagine della *Vergine*, grande al naturale[120]. Della statua originaria, verosimilmente lignea secondo la tradizione figurativa castigliana, non si hanno notizie, anche se non è da escludere che l'opera potesse essere stata commissionata e realizzata sempre all'interno della bottega di Dello, fino a quel momento anche prolifico scultore. Ancora oggi si possono scorgere nei vertici superiori dello scomparto le figure di due *Angeli* reggi-cortina (**fig. 72-73**) riconducibili ad uno dei collaboratori

[113] Vedi cap. 1.1.
[114] Panera Cuevas 1995, pp. 130-134.
[115] Ivi, pp. 130-132.
[116] Ivi, pp.112-113, fig. 39.
[117] Ivi, pp. 99-100, fig. 27.
[118] Ivi, pp. 143-146, figg. 77-78.
[119] Ivi, p. 95, fig. 24; non è qui citato il dipinto di Ann Arbor.
[120] Vedi nota 30.

di Dello individuabile anche in altre scene in quel settore del retablo e che da questo momento in avanti guadagnerà sempre maggiore spazio affiancando Niccolò e un secondo artista non italiano.
Nelle scene collocate ai margini destro e sinistro della grande nicchia centrale e negli scomparti seguenti con *Il Sogno di Giuseppe* e *Gesù servito da Angeli* (**5a-5b**), la *Natività di Gesù* e l'*Ecce Agnus Dei* (**7a-7b**), ed ancora nella *Circoncisione* e *In legem quid scriptum est* (**8a-8b**), nell'*Adorazione dei Magi* e nelle *Nozze di Cana* (**9a-9b**), nella *Purificazione* e nel *Gesù predica nella sinagoga* (**10a-10b**), e infine nella *Fuga in Egitto* e nella *Guarigione del lebbroso* (**11a-11b**), si assiste ad una sorta di passaggio di consegne tra Dello e Niccolò.
Il secondo dei fratelli Delli è infatti documentato a Firenze per l'ultima volta nel 1433, registrato nella portata catastale della madre assieme a Dello e Sansone[121], ma da quel momento in poi non abbiamo più notizie certe fino alla commissione del *Giudizio Universale* del dicembre 1445; l'ipotesi quindi di un suo arrivo a Salamanca intorno al 1440 e di un suo coinvolgimento come pittore maturo ed indipendente già nelle primissime fasi del retablo, resta un'ipotesi del tutto percorribile.
In questo settore del complesso, pur strettamente legato nell'impaginato generale alle precedenti tavole, le scene manifestano una più evidente incertezza compositiva sia nella restituzione spaziale delle architetture sia nei tratti più corsivi e forzati dei personaggi, sintomi di un progressivo affrancamento di alcune personalità di bottega che iniziano a risaltare individualmente. L'influenza di Dello potrebbe riconoscersi nella sola impaginazione delle storie, lasciando via via spazio a due artisti non italiani e a Niccolò Delli che gradualmente prenderà il posto del fratello nell'esecuzione di molte scene del retablo.

CORPO 1, REGISTRI A-B – "MAESTRO 2"

Propongo di isolare la mano di un primo maestro non italiano, anonimo, d'ora in poi identificato con il nome convenzionale di "Maestro 2" nell'autore della figura femminile a sinistra nella scena con la *Disputa di Gesù nel tempio* (**2b**) e di una figura analoga presente nella *Visitazione* (**4a**). Entrambe sono caratterizzate da un prototipo fisionomico dalle forme più grevi ed espanse nei volumi, dai tratti più morbidi torniti e lineari, meno calligrafici nella definizione meticolosa degli occhi minuti e delle bocche serrate o degli abiti. Lo stesso prototipo facciale si ritrova anche in altre scene come la *Fuga in Egitto* (**10a**), l'ultima del primo registro, e in altre tre tavole dei registri superiori: la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (**5c**), la *Samaritana al pozzo* (**4c**), la *Lavanda dei Piedi* (**4d**) e la *Trasfigurazione* (**7c**), scene in cui l'artista sembra essere intervenuto in maniera del tutto autonoma, realizzando figure dai tratti semplificati e delicatissimi, mosse da gestualità popolari e ridondanti, di schietta espressività alternata ad espressioni ammiccanti, contraddistinte dalle peculiari capigliature fantasiose, fatte di masse quasi inconsistenti e dalle pieghe improbabili. Le vesti invece, pur rispondendo nel disegno generale alle

[121] APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 5.

precedenti – sintomo di una presenza progettuale ancora di Dello - spiccano tuttavia per la fattura più popolare, con bordure spessite, profilature meno taglienti e decorazioni approssimative.
È evidente che ci si trovi di fronte ad un pittore cresciuto a stretto contatto con Dello, che padroneggia uno stile narrativo fluido e schietto, slegato da vincoli prospettici-compositivi, quasi da illustrazione libraria, con un occhio rivolto alla miniatura borgognona del tempo. Le distanze tra i due linguaggi sono limpidamente percepibili nel confronto tra l'elegantissimo bambino che incede verso il centro della scena sostenuto per mano da un'ancella nello *Sposalizio della Vergine* – scena attribuita a Dello - e quello, sul primo piano e in posa analoga nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (**5c**), goffo nelle anatomie, nei tratti fisionomici, in cui lo sforzo di avvicinarsi il più possibile ai modi del maestro si stempera in una modestissima ripetizione accentuata dalla mancata resa del movimento danzante e della virtuosistica torsione del piede destro del primo fanciullino.
Si tratta di una personalità che a partire da queste tavole inizia ad emergere in maniera abbastanza autonoma ma che in scene d'interno come la *Lavanda dei piedi* (**4d**) è nuovamente affiancata dal maestro principale, cui spetta senz'altro la perfetta disposizione circolare degli apostoli intorno alla tinozza con l'acqua, che campeggiano sullo sfondo di una calibrata apertura prospettica guidata delle linee di fuga del pavimento e della simmetria digradante delle partiture architettoniche riprese, come già detto, da progetti grafici di Bellini.

CORPO 1, REGISTRI A-B – "MAESTRO 3" E "MAESTRO 4"

Un secondo collaboratore spagnolo dei Delli – qui indicato come "Maestro 3" è invece isolabile nella scena con *Gesù servito dagli angeli* (**5b**). Qui, libero da ogni vincolo scenografico e architettonico l'artista articola la sua narrazione su un piano prettamente bidimensionale, facendo risaltare le sue abilità pittoriche essenzialmente nel brano di natura morta costituito dai doni offerti dagli angeli a Gesù, mentre nei personaggi ben chiari emergono le distanze - come nel caso del "Maestro 2" - rispetto ai canoni italiani delle scene antecedenti. Se nel volto di Cristo sembra permanere una soavità espressiva, con quegli occhi a mezza luna rivolti verso l'alto - quasi una citazione dalle peculiari espressioni di Giambono - nelle figure angeliche si iniziano a scorgere i tratti più ruvidi e grossolani che caratterizzano il linguaggio di questo maestro riconoscibile anche nei due angeli reggi-cortina dipinti nel grande scomparto centrale, così come nella maggior parte delle teste dei *Profeti* della predella. In questa zona del retablo anche il "Maestro 3" lavora al fianco di Dello - autore solo del primo profeta a sinistra, *Osea* (**fig.11**), che per via del pennello che reca in mano è da ritenersi un autoritratto dell'artista[122] - di Niccolò, autore di *Samuele* e David (**figg. 8-11**) e ad un quarto pittore, qui indicato come "Maestro 4".

[122] Lo scarto stilistico tra questa testa e le altre protomi, così come con le figure più aggiornate del retablo, non esclude l'eventualità che sia il risultato di un restauro ottocentesco intento a ricreare un'immagina ampiamente compromessa o frammentaria.

Potrebbe trattarsi in questo caso di un artista di minor caratura, attivo per lo più in *équipe* con i due maestri precedenti, la cui mano, la meno riconoscibile, compare senza una logica precisa nelle parti qualitativamente inferiori di scene come le *Nozze di Cana* (**8b**), la *Cena a casa del Fariseo* (**1d**), nell'*Ultima Cena* (**3d**) e nel *Corteo funebre* (**11d**), che si contraddistinguono per una meno risoluta articolazione spaziale della narrazione, e per una caratterizzazione fisionomica dei personaggi segnati da forti passaggi chiaroscurali e marcati accenti grotteschi.

"Maestro 4" lavora al fianco del "Maestro 3" anche in alcune scene attribuibili a quest'ultimo: le *Tentazioni di Cristo nel deserto* (**4b**), l'*Ecce Agnus Dei* (**7b**), le *Nozze di Cana* (**8b**), la *Purificazione* (**10a**), *Gesù predica nella sinagoga* (**10b**) e la *Circoncisione* (**7a**) dalle quali emerge con varia e altalenante intensità un linguaggio da un lato pacato e delicato, e dall'altro caricaturale ed espressivo, ferino nelle descrizioni anatomiche - si veda la figura del *Battista* nella scena dell' *Ecce Agnus Dei* e le conseguenti differenze con il medesimo personaggio del *Battesimo* (**3b**) opera di Dello - semplicistico nell'articolazione narrativa e nella descrizione paesistica.

CORPO 1, REGISTRI A-B - NICCOLÒ DELLI

Al fianco di "Maestro 2" e di "Maestro 3" tra loro affini e da identificare in due pittori cresciuti all'interno di una medesima bottega locale – forse da riconoscere nei pittori Garcia del Barco e fray Pedro de Salamanca aiutanti di Sansone Delli Ávila[123] - nella metà destra del primo corpo si distingue la mano di un artista di maggior caratura identificabile con Niccolò Delli.

Questo si può registrare in almeno tre scene quali: l'*Adorazione dei Magi* (**9a**), il manifesto pittorico di tutto il complesso per ricchezza naturalistica e aneddotica, *In legem quid scriptum est* (**8b**) e nel *Perdono della Moglie Adultera* (**10c**), collocata nel registro superiore.

L'*Adorazione dei Magi* (**8a**) costituisce uno dei brani più intensi ed evocativi della cultura tardogotica fiorentina e veneziana, in cui riaffiora un caloroso ricordo dei fastosi cortei delle *Adorazioni* di Gentile da Fabriano e Lorenzo Monaco, così come i debiti verso i progetti belliniani codificati nel disegno con analogo soggetto del Taccuino del British Museum[124] (**fig.62-63**). Tali elementi, che rivelano puntuali riferimenti anche a brani della pittura senese tardo-trecentesca - si rimanda al confronto con la tavola di medesimo soggetto di Bartolo di Fredi (Siena, Pinacoteca Nazionale)[125] - dichiarano la presenza in questa sezione del retablo un'ingerenza ancora forte di Dello, soprattutto nell'impaginazione della scena, con le due figure colonnari concepite come quinte ai lati in primissimo piano, e con la dolce degradazione tra le alte doline di un corteo di armigeri, soldati, astanti, contadini condotti ad un livello di minutezza esecutiva e minuzia descrittiva che l'osservatore non sarebbe mai riuscito a percepire da quelle distanze, proprie di un artista abituato a lavorare sul piccolissimo formato e con elevate capacità

[123] Si veda cap. 4.3.
[124] Taccuino di disegni del British Museum di Londra, f. 60: Degenhart-Schmitt 1990, cat. 721, tav. 80.
[125] Panera Cuevas 1995, p.112-115, fig. 39.

spaziali. Questo passo costituisce, come anticipato, una traccia di un intervento mirato di Dello il cui livello non sarà più eguagliato in nessuna delle scene successive fino all'*Apparizione di Cristo ad Emmaus* dell'ultimo corpo (**6e**).

Da un punto di vista esecutivo i personaggi principali dell'*Adorazione dei Magi* risaltano per la sostanziale monumentalità delle pose, per la consapevole volumetria abiti dalle abbondanti ricadute delle vesti, per dei prototipi fisionomici dai tratti italiani, vestiti con ricchi turbanti, capigliature dal *ductus* molto fine e barbe tese ed appuntite, per l'estrema ricchezza delle fogge che sembrano catapultare il racconto evangelico tra le schiere delle corte castigliana. La presenza di Niccolò si manifesta a mio avviso nelle figure dei Magi caratterizzati da prototipi facciali diversi dai precedenti e che si ritroveranno solamente nelle ultime scene del complesso realizzate da Niccolò cui, di conseguenza, si intende ricondurre anche gran parte dell'*Adorazione*. Un suo intervento, meno incisivo, si registra anche nel *In legem quid scriptum est* (**8b**) dove invece più spazio è concesso al "Maestro 2", riconoscibile in alcuni dei volti dei personaggi dalle espressioni più marcate e chiaroscurate, mentre un ruolo ancora una volta significativo è ricoperto da Niccolò nella scena del *Perdono della Moglie Adultera* (**10c**). Qui non è da escludere la possibilità di ritrovare ancora una volta il pennello di Dello nel sottilissimo sfondo marino, dove sono dipinte in maniera minuziosa due galere che solcano il mare a vele spiegate, mentre spettano a Niccolò le figure predominanti, abbigliate con eleganti turbanti e descritte da tratti fisionomici, come i baffi puntuti e affilati, gli occhi stretti ed allungati, che compaiono esclusivamente nelle due scene precedentemente analizzate (**9a;8b**). Le figure del *Perdono della moglie adultera* si distinguono al contempo per una monumentalità statuaria, per una consapevolezza gestuale e per una calibrata ricaduta colonnare delle vesti che sembra evocare alcune figure di Masolino negli affreschi di Castiglione Olona e di Masaccio alla Brancacci: repertorio figurativo che Niccolò a differenza di Dello ebbe modo di apprezzare più approfonditamente e di riproporre, in maniera ancora più accentuata nelle figure di *San Giovanni* e della *Vergine* del catino absidale.

CORPO 2, REGISTRI C-D – SANSONE DELLI

Anche nel secondo corpo il cantiere sembra svilupparsi secondo le medesime metodologie dei due registri inferiori. Le prime due scene, la *Guarigione del paralitico* e *Cena in casa di Simone il fariseo* (**1c-1d**), si svolgono in stretta consequenzialità con le ultime fasi del registro inferiore, riferibili ai "Maestri 3 e 4" attivi fianco a fianco anche in numerose scene di questi due registri: *Cacciata dei mercanti dal tempio* (**8c**), della *Piscina probatica* (**9c**), *Flagellazione di Cristo* (**7d**), *Deposizione nel sepolcro* (**2e**) e *Resurrezione di Lazzaro* (**11c**).

Nella *Samaritana al pozzo* (**4c**), nella *Moltiplicazione dei pani* (**5c**), nella *Lavanda dei piedi* (**4d**) e nella *Trasfigurazione* (**7c**), fa invece la sua ricomparsa l'artista identificato con il nome di "Maestro 2", emerso al fianco di Dello nelle primissime fasi, mentre nell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (**2d**), *Gesù*

cammina sulle acque (**2c**), l'*Unzione di Betania* (**3c**), nella *Guarigione dell'Emorroissa* (**6c**)**,** si affaccia sulla scena salamantina una terza personalità di cultura italiana che credo di poter identificare con Sansone Delli. Giunto a Salamanca nella primavera del 1445, pressoché in concomitanza con l'allontanamento di Dello trasferitosi probabilmente a Siviglia ed ormai coinvolto nei cantieri promossi dal re Giovanni II, il minore dei fratelli Delli fu da subito coinvolto al fianco di Niccolò nelle ultime fasi esecutive del retablo per poi svolgere un ruolo di comprimario nella decorazione dell'abside avviata dal dicembre di quello stesso anno.

A capeggiare il gruppo di tavole riferibili a Sansone è la *Guarigione dell'Emorroissa* (**6c**) dove è stato possibile, come anticipato, leggere sulla bordura del mantello di uno degli apostoli l'iscrizione "SANPISONE" (**fig. 7**) a mio avviso identificabile proprio con la firma del minore dei fratelli Delli. Il testo potrebbe essere decifrabile in due modi, sciogliendone la formula in "San(PI)sone", ovvero in Sansone PI(nxit), o più semplicemente leggendovi il nome SANPSONE, da considerarsi una lieve deformazione linguistica del nome italiano del pittore, confermando quindi la piena autografia del terzo fratello in quella scena.

Alla *Guarigione dell'Emorroissa* e alle altre scene, quali l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (**2d**), *Gesù cammina sulle acque* (**2c**), l'*Unzione di Betania* (**3c**), storie componenti un nucleo identitario molto solido, si affiancano altre due tavole dipinte con la *Discesa dalla Croce* (**10d**) e la *Cattura di Cristo* (**6d**) (**figg. 76-77**)**,** molto prossime alle precedenti ma dove possiamo scorgere, confrontando alcuni dettagli della schiera di soldati e alcuni volti della flotta degli eletti, strette attinenze stilistiche con i personaggi del *Giudizio finale* (**figg. 74-75;78**) che permettono di riconoscervi la presenza in questa fase di Sansone al fianco del anziano Niccolò.

Con l'affrancamento di Dello sulla metà del quinto decennio la bottega fiorentina sembra organizzarsi in nuclei lavorativi ben distinti e riconoscibili, dove oltre al binomio Niccolò-Sansone emergono in maniera indipendente e netta anche le mani di collaboratori impiegati precedentemente come ausiliari ma anche nuove, isolate personalità. Deve considerare questa una conseguenza probabile dell'accelerazione cui fu sottoposto il cantiere verso il 1445, fino a quel momento evidentemente portato avanti a rilento, che comportò anche un cambio di strategia d'intervento, organizzato non più per nuclei figurativi o tematici, ma direttamente per singole scene; scelta che in seguito sarebbe stata suggerita dalla peculiare spartizione a comparti individuali dell'ultimo corpo.

Esemplificativo di questo contesto è il confronto tra l'*Ultima cena* (**3d**) riferibile al "Maestro 4" e l'adiacente *Lavanda dei piedi* (**4d**) del "Maestro 2" dove il *trait d'union* è costituito solamente dall'uniformità di disegno delle vesti degli Apostoli, improntato su schemi tracciati da una mano più risoluta, mentre negli impaginati prospettico-architettonici e nelle fisionomie dei personaggi le due tavole appaiono profondamente diverse. Nella *Lavanda dei piedi* lo spaccato d'interno - informato sulle novità spaziali fiorentine - indica una collaborazione tra il "Maestro 2", autore dei personaggi, e una mano pienamente italiana, quindi da identificare con Niccolò, autore del progetto generale della

scena. Nell'*Ultima Cena* (**3d**), al contrario, il "Maestro 4" è presente autonomamente e nell'intento di replicare il disegno della volta della sinagoga presente nella *Disputa di Gesù al tempio* (**2b**), lascia emergere chiaramente l'assenza di ogni fondamento prospettico e spaziale, e una capacità narrativa davvero limitata, come vediamo dalle fisionomie approssimative e caricaturali dei personaggi, dai volti allungati e ossuti, quasi animaleschi, che scorgiamo parimenti in alcuni volti della *Piscina probatica* (**9c**), della *Deposizione nel Sepolcro* (**2e**) e della *Resurrezione di Lazzaro* (**11c**).

Le mani dei personaggi sono un elemento di rilevante importanza per comprendere il cambio di rotta all'interno del cantiere. Le prime scene riferibili a Dello avevano importato il disegno di mani dalle forme acuminate, dalle dita sottilissime ed eleganti; l'avvento di nuove personalità, in particolare del "Maestro 2" e del "Maestro 3" determina invece un'accentuazione dei caratteri espressivi, portando al disegno di mani grottesche e a tratti ferine. A partire invece dalla scena con l'*Entrata in Gerusalemme* (**2d**) fa il suo esordio una tipologia anatomica del tutto differente - palmi e dita torniti, carnose e dai volumi definiti - riscontrabili esclusivamente nelle storie riferibili a Niccolò e Sansone.

Questo nuovo afflato rinascimentale si manifesta anche a livello compositivo e narrativo in quelle scene riferibili a Sansone o in collaborazione col fratello maggiore, come la *Cattura di Cristo* (**6d**), l'*Andata al calvario* (**8d**), la *Crocifissione* (**9d**) e la *Discesa dalla Croce* (**10d**), in alcuni casi eseguite con la triplice partecipazione dei fratelli Delli, combinando in maniera variabile i rispettivi apporti, o in quelle dell'ultimo registro, quali la *Resurrezione* (**3e**), l'*Incredulità di San Tommaso* (**7e**), l'*Ascensione* (**3e**), la *Pentecoste* (**9e**), l'*Assunzione della Vergine* (**10e**) riferibili alla mano di Niccolò, senza escludere la partecipazione ancora di Sansone in alcune parti.

Si tratta di un nucleo in cui emerge un più arguto risalto volumetrico delle figure, un impaginato svincolato dagli apporti della miniatura d'oltralpe, un differente respiro delle aperture paesistiche con scorci di mura e torri cittadine più incombenti e scene conseguentemente più accalcate e proiettate sul primo piano. Dal punto di vista architettonico sono scene aggiornate sulle novità fiorentine, *in primis* su una più coerente versione finale della cupola di Brunelleschi, svelata nel 1436 e quindi accessibile solamente a Niccolò e Sansone. Le numerose citazioni presenti sin dall'apertura del cantiere salamantino riportavano infatti la versione senza lanterna o con il ballatoio che, come già detto, risaliva a versioni progettuali della struttura fornite da Brunelleschi negli schizzi progettuali tra il 1419 e il 1420.

Un particolare interesse suscitano le due scene dell'*Andata al Calvario* e della *Crocifissione* (**8d-9d**), che segnano a mio avviso un temporaneo ritorno nel cantiere di Dello Delli, assentatosi per qualche tempo probabilmente in seguito agli impegni al servizio di don Sancho o di Giovanni II, giustificando lo scambio artistico tra il cantiere della cattedrale di Salamanca e quello della sede di Siviglia[126]. A distanza di qualche anno dalle peculiarità espressive e narrative emerse nella scena della *Strage degli Innocenti* (**1b**), nei soldati sul primo piano dell'*Andata al Calvario* (**8d**) ritroviamo la distintiva soluzione delle braghe in vista sotto le vesti alzate dal vento e, a differenza di quanto emerge ad esempio nella

[126] Si rimanda al capitolo 5, paragrafo 5.1

Cattura di Cristo (**6d**) di Niccolò, ritroviamo ancora le armature dei soldati descritte secondo i medesimi crismi esornativi presenti nella *Strage degli Innocenti* (**2b**); elementi di vestiario che Panera Cuevas in relazione principalmente alla *Strage* metteva a confronto ancora una volta con soluzioni tratte dall'ambiente veneto, e in particolare dalle figure degli *impiccati* dipinte da Pisanello nell'affresco del *San Giorgio e la principessa* in Sant'Anastasia a Verona[127]. Anche le figure femminili della *Cattura*, accresciute nelle volumetrie dei corpi e delle vesti, mostrano le medesime, conturbate espressioni facciali della *Strage* con arcate sopraccigliari rigidamente inarcate e bocche contratte dal dolore latente. Questo emerge in scene di più marcato accento narrativo e drammatico come nella *Crocifissione* (**9d**), connotata dal ritmo intenso e da una minuziosità descrittiva perdutasi ormai nelle storie dei registri superiori attribuibili a Sansone e Niccolò.

Un discorso a parte merita invece l'*Orazione nell'orto del Getsemani* (**5d**) in cui, in occasione del restauro del 1999, è stato rinvenuto, sulla bordura inferiore della tunica di Cristo - analogamente a quanto accaduto con Sansone - l'iscrizione "NICHOLAS FECCIT" (**fig. 6**); dettaglio che, come anticipato più indietro, aveva spinto Panera Cuevas, in virtù di un ipotizzato impegno anche progettuale di Niccolò Delli nelle scene del retablo, a identificare in quella storia un diretto intervento del maestro fiorentino, soprassedendo sulle nette e irreprensibili discordanze stilistiche registrabili tra quella scena, il *Giudizio Universale* e le altre storie del retablo al secondo dei fratelli Delli strettamente collegate[128].
Non troviamo infatti motivazioni in grado di giustificare la scelta di Niccolò nell'apporre il proprio marchio su quella che delle cinquantatre tavole salamantine appare una delle più distanti stilisticamente dal linguaggio all'italiana e che trova al contrario elementi fortemente identitari solo in un'altra storia del retablo, la *Trasfigurazione* (**7c**). Non sarebbe il primo caso peraltro in cui all'apposizione della firma del capocantiere non corrisponde l'esecuzione diretta del brano pittorico, ma in questo caso lo scarto esistente con i modi di Niccolò Delli lascerebbe propendere realmente alla presenza integrale in quella scena di un collaboratore da indentificare forse, date le attinenze e le uniformità stilistiche con alcune delle scene riferibili ai "Maestri 3 e 4" in uno di questi due personaggi. Rimane tuttavia da sciogliere l'enigma del nome "Nicolas" in quegli anni assai diffuso in Castiglia, e che a livello artistico trovava omonimia con il pittore Nicolás Francés, attivo dal 1434 al 1460 a Leon e in altri importanti centri tra Toledo e Tordesillas, o al pittore-miniatore Nicolás Gómez, attestato tra il 1454 e i primi del secolo successivo nei cantieri di Toledo e Siviglia[129]. Escluso il primo le cui numerosissime opere su tavole note oggi su territorio spagnolo permettono di registrarne nette distanze, rimane suggestiva l'ipotesi di veder coinvolto nel cantiere del retablo proprio Nicolás Gómez,

[127] Panera Cuevas 1995, pp. 229-230, fig. 150.
[128] Panera Cuevas 2000a, pp. 244-246.
[129] Nel 1452 Nicolás Francés impegnato in una campagna di pitture murali nella cattedrale di leon viene spedito dal capitolo a ricopiare l'innovativo Giudizio Universale di Niccolò Delli, che il pittore avrebbe dovuto riprodurre nel cantiere della sede leonina. Questo lascia dedurre che fino a quel momento il pittore francese non avesse mai frequentato né visto il cantiere salamantino, escludendo quindi la possibilità che la firma "Nicolas feccit" sia quella del pittore francese. Sul percorso di Nicolás Francés in Castiglia in anni paralleli a quelli di Dello: Post 1930, pp. 261-289; F. Sánchez Canton 1925, pp. 41-65; Rebollo Gutiérrez 2007, 107-130; Gutiérrez Baños 2007, pp. 103-118.

artista la cui attività si svolse tutta entro la seconda metà del XV secolo, ma la cui prima attestazione risale al 1454 nella decorazione dei libri di coro della cattedrale Hispalense, luogo che come vedremo più avanti, fu determinante per gli sviluppi artistici a Siviglia nel decennio successivo in relazione proprio con Dello e con l'attività di Sansone Delli ad Ávila[130].

CORPO 3, REGISTRO E

Nell'ultimo registro del retablo ci troviamo invece di fronte ad una situazione variata rispetto alle precedenti. Siamo nelle ultime fasi del cantiere e probabilmente le incombenze cui era sottoposta la bottega dei Delli richiesero l'assoldamento di altre personalità o l'affidamento di scene indipendenti a collaboratori, facilitato in questo caso dalla differente morfologia delle tavole, non più composte in coppia ma a formare uno scomparto singolo.

È quanto emerge nella *Deposizione di Cristo nel sepolcro* **(2E)** in cui si registra l'unica presenza nel complesso di un maestro qualitativamente inferiore a tutti gli altri, sia nelle fisionomie delle figure, dalla caratterizzazione bizzarra e caricaturale, sia nella resa delle architetture e dei dettagli naturalistici, sintomo di un intervento del tutto autonomo anche se condotto sopra un disegno omogeneo con l'impaginazione spaziale del complesso.

Stesso discorso vale per la *Apparizione in Emmaus* **(6e)** dove, caso unico di tutto il retablo, la pittura dello sfondo di paesaggio sembra affidato alla mano di un artista di primissimo livello che trova delle tangenze esclusivamente nella scena del *Battesimo di Cristo* delle prime fasi **(3b)**. Con questa presenza di peculiari analogie nella morfologia delle rocce scagliate, nella narrazione articolata su una pavimentazione arida e ciottolosa, una vegetazione rada ma fittissima nella crescita e nella varietà degli arbusti rappresentati. Lo stesso vale per l'analiticità descrittiva, quasi limbourghiana, degli sfondi architettonici di tipica marca nordica e impreziositi figurativamente da fotogrammi di vita quotidiana, con la madre che accompagna il figlio all'ingresso della porta cittadina o il pastore con al guinzaglio un cane che addenta la sa ciotola. Straordinaria è la consapevole disposizione spaziale e prospettica del borgo fortificato, dove elementi architettonici della tradizione italiana si mescolano con dettagli della cultura d'oltralpe, come le case sul primo piano costruite con la tipica armatura lignea a vista.

Si tratta di una mano esperta nel campo della pittura su piccolissimo formato o quella di un miniatore che per le tangenze con il *Battesimo di Cristo* - come si nota confrontando i velli di cammello del Battista e di Gesù perfettamente identici - potremmo identificare forse ancora in Dello Delli o in un anonimo maestro miniatore di primissimo livello, attivo nella bottega sin dalle prime scene. Del tutto differenti rispetto al *Battesimo* sono invece i volti e gli abiti dei personaggi che rispondono invece chiaramente al clima culturale delle ultime scene del retablo realizzate da Niccolò, cui ne spetta verosimilmente l'esecuzione.

[130] Capitolo 4.3.

La mano di Niccolò si scorge in maniera nitida a partire dalla scena della *Resurrezione di Cristo* (**3e**), quella che più di tutte manifesta l'adesione ad un linguaggio pienamente rinascimentale, con la disposizione dei personaggi dalle ardite posture rannicchiate e distese, abbigliati con virtuose armature dorate e borchiate, all'interno di un calibrato semicerchio attorno al Cristo in levitazione, creato con la disposizione in scorcio diagonale del sepolcro aperto a tagliare la scena. È analizzando questa scena assieme ad altre adiacenti, quali il *Le tre Marie al sepolcro* (**4e**), il *Noli me tangere* (**5e**) o la *Discesa di Cristo al limbo* (**1e**) che possiamo comprendere a pieno i meccanismi dell'articolata bottega dei Delli a questo livello del retablo. Se confrontiamo in particolare la figura di *Cristo* in tutte e tre le storie ci rendiamo conto come questa risponda perfettamente ad un comune disegno anatomico e delle vesti, con quest'ultime addirittura sovrapponibili. Tuttavia, in ciascuno scomparto e in ciascun personaggio muta la scelta cromatica e la resa pittorica degli incarnati e delle vesti, così come muta radicalmente la restituzione dei tratti fisionomici che dobbiamo attribuire alla presenza di tre mani ben distinte attive con lo stesso livello di importanza in scene adiacenti.

Una mano di alta caratura si riconosce nella *Discesa al Limbo* (**1e**) in cui possiamo scorgere la presenza di un artista già intervenuto nello *Sposalizio* (**2a**) e nella *Disputa al tempio* (**2b**), e che nella figura di Cristo e del giovane portacroce ricorda così da vicino le figure longilinee del *Battesimo*, da ipotizzarne l'identificazione in un fedele aiutante di Dello o nello stesso maestro fiorentino, riapparso a distanza di tempo in una scena isolata.

La storia delle *Le tre Marie al sepolcro* (**4e**) risulta invece costruita sulla medesima impaginazione spaziale della *Discesa al Limbo* ma con l'unica variante della sostituzione sul lato destro della scena della verace bocca infernale del Leviatano con una grotta dalle forme antropomorfe. Nelle due figure femminili sulla sinistra possiamo riconoscere ancora l'autore del *Cristo al limbo*, affiancato da un pittore di minore caratura autore della terza donna chinata sul sepolcro con il vaso degli unguenti, che nella peculiare caratterizzazione degli occhi ricorda chiaramente i tratti delle due figure femminili alla sinistra e alla destra nella *Deposizione nel sepolcro* (**2e**) ascrivibile ad uno dei collaboratori più deboli all'interno della bottega, che intervenne al fianco dell'autore del *Cristo al limbo* anche nella scena del *Noli me tangere* spartendosi variamente i compiti esecutivi.

Il cambio di registro evidenzia il passaggio netto da un universo figurativo ancora tardomedievale ad un linguaggio pienamente rinascimentale, affermatosi definitivamente nelle ultime scene del retablo dove al fianco di Niccolò lavorò verosimilmente anche Sansone il quale, come sappiamo, nell'aprile del 1445 è incaricato di recuperare a nome del fratello 14.000 maravedíes dal capitolo destinate, è da credere, alla conclusione del retablo o ai primi lavori del *Giudizio Universale*.

In scene quali l'*Incredulità di San Tommaso* (**7e**), l'*Ascensione* (**3e**), la *Pentecoste* (**9e**) e l'*Assunzione della Vergine* (**10e**) possiamo scorgere l'alternarsi di tre tipologie di personaggi rintracciabili in tutte le varie del retablo ricondotte alternativamente a Dello, a Dello in collaborazione con Niccolò, a Sansone, allo stesso Sansone insieme a Niccolò, sancendo una sorta di manifesto figurativo finale della bottega dei Delli, che aprirà alle successive imprese lasciate a Salamanca, nel monastero di Santa Elisabetta e a

Cantalapiedra, nella chiesa di Santa Maria del Castillo, entrambi cantieri presieduti da Don Sancho Lopez de Castilla.

La presenza nella *Discesa al Limbo* (**1e**) e nell'*Apparizione di Cristo ad Emmaus* (**6e**) di caratteri riferibili a Dello Delli, registrati solamente nelle primissime scene del retablo, potrebbe indurci a credere che le dette storie siano state effettivamente eseguite agli albori del cantiere, forse in occasione di un differente piano esecutivo, poi rivisto in corso d'opera o di una diversa spartizione dei compiti. Tale divergenza organizzativa potrebbe essere legata alla differente metodologica di assemblaggio del registro, composto da scene singole e non doppie e quindi forse soggetto a diversi meccanismi d'intervento. Questo spiega anche, dopo una serie omogenea e stilisticamente uniforme di scene realizzate da Niccolò, la presenza nella tavola con l'*Incoronazione della Vergine* a conclusione del retablo (**11e**), la mano di un artista mai emerso prima in maniera autonoma all'interno del cantiere. Un maestro di elevata sensibilità epidermica aggiornato sulle novità fiorentine, in particolare masoliniane (come evidente nella scelta della disposizione delle schiere angeliche attorno alla Vergine) autore di gran parte delle figure degli angeli e di Maria, ma non del bellissimo trono rinascimentale, contraddistinto dalla tipica valva fiorentina a specchiature in marmi policromi, che nelle forme architettoniche, mistilinee e orientaleggianti, risulta un perfetto connubio tra formule architettoniche veneziane e soluzioni promosse nel giro di Lorenzo Ghiberti a Firenze e nel cantiere di Orsanmichele.

3.2

IL CICLO DI AFFRESCHI DELLA "CAPILLA MAYOR" E LE COMMISSIONI DEL VESCOVO DON SANCHO LOPEZ

La commissione al pittore "Nicolao Florentino" del monumentale affresco con il *Giudizio Universale* (**fig. 79**) nel cappellone dell'abside è documentata dall'atto rogato in data 15 dicembre 1445, conservato presso l'Archivio della cattedrale di Salamanca[131]. Il testo fu reso noto per la prima volta nel 1867[132], ma trascritto integralmente solo nel 1992[133], per lungo tempo è stato considerato anche come l'atto di commissione del retablo e non del solo affresco, tesi favorita dall'erronea identificazione di Niccolò con il fratello maggiore Dello che in un certo senso giustificava l'unità esecutiva del complesso riconosciuta sin da subito dagli studi[134]. Si deve a Francisco Panera Cuevas una più recente e coerente lettura del testo ripubblicato con una trascrizione integrale, grazie alla quale possiamo comprendere con precisione quello che fu originariamente l'incarico affidato dal capitolo della cattedrale a Niccolò[135].

Nella prima parte del documento l'impegno del fiorentino appare molto chiaro e sembrerebbe riguardare solamente la pittura de "el cuerpo de la boveda del altar mayor" secondo un disegno già fornito dall'artista al capitolo, tuttavia la sostanziosa cifra pattuita di 75.000 maravedíes non poteva essere destinata solamente alle pitture del catino absidale ma, come si evince chiaramente dal documento, doveva riguardare l'intera decorazione pittorica dello spazio della cappella maggiore. Un primo acconto di 14.000 doveva essere già stato versato a quella data a Niccolò e a non meglio specificati "maestros" e doveva trattarsi probabilmente della somma che, nel documento del 19 aprile 1445, Niccolò chiedeva a Sansone di ritirare dal "dean" - il decano della cattedrale - per attività non meglio specificate[136]. Delle 30.000 maravedíes date "en complimiento", 16.000 erano il compenso per

131 Archivio della cattedrale di Salamanca, Cajón 44, leg. 2, c. 17; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 20

132 Falcón 1867, p. 80.

133 Sánchez 1992, p. 113.

134 Il documento fu reso noto per la prima volta da Modesto Falcón nel 1867 nella *Salamanca Artistica y Monumental*, dove il contratto fu considerato indicativo dell'esecuzione del retablo e degli affreschi della volta: Falcón 1867, p. 80. Una giusta interpretazione del documento senza tuttavia una trascrizione integrale è poi riportata più volte da Gómez Moreno e così noto fino al 1992 quando per la prima volta fu integralmente pubblicato da Sánchez nel libro sulla cattedrale vecchia di Salamanca: Gómez Moreno 1905, pp. 113-136; *Las Edades* 1991, n. 207; Sánchez 1992, p. 113.

135 Panera Cuevas 1995, pp. 329-331, n. 1; Panera Cuevas 2000a, pp. 387-388.

136 Vicente Baz 2008, p.338, n. 895.

dipingere "el dicho cuerpo e altura de la dicha boveda", alle quali si aggiunse un totale di 20.000 maravedíes, divise in due *tranche* da 10.000 ciascuna, per la pittura di "cada costado de la dicha vuelta".

In questo caso, traducendo letteralmente il testo e osservando la morfologia dello spazio absidale, la cui superfice di fondo era completamente coperta dal retablo, dovremmo intendere con il termine "costado" le pareti adiacenti all'emiciclo dell'abside, quelle dove sono effettivamente emersi i lacerti di un monumentale affresco con una scena di battaglia e, nello spazio adiacente, una piccola parte di un'altra scena di cui si scorge a malapena la figura di un bambino. Entrambe le rappresentazioni appaiono inquadrate in partiture architettoniche delimitate da cornici tortili, come fossero grandi scomparti figurati perfettamente compatibili stilisticamente e cronologicamente con le pitture del catino absidale[137].

Tutto lascerebbe quindi pensare ad un programma figurativo ed iconografico omogeneo tra pareti laterali e volta absidale ideato dallo stesso vescovo di Salamanca don Sancho Lopez de Castilla, committente del retablo, il quale nel dicembre dell'anno precedente era ancora pienamente attivo alla guida della sede salamantina[138]. A confermare questa ipotesi si aggiunge anche quanto riportato da Gil Gonzalez d'Avila che nella breve biografia sul vescovo contenuta nelle *Antiguidades de la Ciudad de Salamanca* (1606) e nel *Teatro Eclesiasticos* (1650), oltre a menzionare la fondazione da parte del prelato di alcuni importanti edifici di culto cittadini, ricorda che fu proprio sua la decisione di far adornare "con pinturas la Capilla Mayor de su Iglesia Catedral"[139].

3.2.1 - GLI AFFRESCHI DELLE PARETI LATERALI

La presenza di una scena di armati all'interno di un ciclo dedicato alla figura della Vergine e di Cristo culminante, sulla volta dell'abside, nel duplice percorso di redenzione-salvazione dell'uomo in Cristo, è un elemento di unicità all'interno del repertorio figurativo cristiano e in generale della produzione artistica europea del XV secolo. Una delle spiegazioni plausibili potrebbe ricercarsi nella volontà di rappresentare un evento strettamente legato alle sorti della cristianità, tematica che combaciava perfettamente con le aspirazioni della chiesa del tempo impegnata, insieme alla monarchia castigliana, a combattere l'espansione araba nella penisola iberica.

In questo contesto un evento particolarmente significativo si manifestò nel corso del 1431 quando grazie anche al sostegno concesso da Papa Martino V, Giovanni II tradusse gli attriti con la dinastia

[137] Il dipinto con scena di Battaglia è stato reso noto per la prima volta dallo studio di Panera Cuevas: 1995, pp. 52-53, accompagnato da una ricostruzione grafica della scena rappresentata.

[138] La morte del vescovo si desume dall'epitaffio funebre apposto alla sua sepoltura collocata sul lato destro della cappella maggiore in cui vi si legge: "Aquí yace el reverendo señor don Sancho de Castilla, obispo de Salamanca, que fundó el convento de Gracia y dotó en esta santa iglesia la misa cantada de Nuestra Señora, en los Sábados; finó en el mes de Octubre del año de 1446".

[139] González Dávila 1606, pp. 358-366; Id. 1650, p. 307.

almohade in una vera e propria crociata che il 1 luglio portò alla famosa battaglia della Higueruela in cui le truppe del re castigliano, guidate dal conestabile di Castiglia Alvàro de Luna, riportarono una netta vittoria contro quelle di Muùḥammad IX al-Aysar, quindicesimo sultano nasride del regno di Granada[140].

Quella stessa battaglia, così importante per le sorti della cristianità, venne fatta dipingere dallo stesso re a Dello Delli in una gigantesca tela di quaranta metri per l'Alcazar di Segovia, una delle sedi della sua corte, divenendo un manifesto celebrativo del suo regno e della casata Trastámara, simbolo della supremazia della fede cristiana su gli infedeli musulmani[141].

Le implicazioni che quella battaglia aveva con la città di Salamanca andavano però oltre le questioni encomiastiche o di fede in quanto proprio all'interno della cattedrale, nell'ottobre del 1430, il re aveva convocato "Las Córtes generales", una sorta di consiglio di guerra per definire l'avvio della crociata[142]. Parteciparono all'incontro i più illustri esponenti della nobiltà castigliana, i maestri dei vari ordini militari, come don Alvaro de Luna, conestabile di Castiglia, il conte di Medinaceli don Luis de la Cerda, il conte di Benavente don Rodrigo Alfonso de Pimentel - personaggio per altro strettamente legato a Dello Delli[143] - don Garci Marque conte di Castro, don Iñigo Lopez de Mendoza signore di Hyta e Buitrago, tutti i vari procuratori delle città del regno, nonché l'arcivescovo di Toledo e Santiago, il vescovo di Palencia, don Gutierrez de Toledo, insieme ad altri importanti prelati[144]. È assai probabile che in tale occasione don Sancho e il sovrano avessero fatto voto alla Vergine, cui era dedicata la cattedrale, per la buona riuscita dell'impresa. A conferma della particolare venerazione nei confronti della Vergine Maria, la cui immagine compare anche nello stemma del prelato, qualche anno più tardi il vescovo impegnò gran parte dei suoi possedimenti donandoli al capitolo della cattedrale con lo scopo di fondare, proprio negli spazi della cappella maggiore, una "memoria para siempre jamás a honrra e reverencia de la bienaventyrada gloriosa Virgen Sra Sta María" alla quale ogni sabato doveva essere celebrata una sontuosa messa cantata: una "misa cantata solemne con iacono, sodiacono, con organos mayores. E sea presentes della a la cantar e oficiar todos los beneficiarios e capellanes e moços de coro."[145] Lo stesso sovrano, come si ricorda nella *Cronica* redatta dal cavaliere Fernán Pérez de Guzmán entro il 1460, dopo la vittoria contro i Mori Giovanni II tornò a Toledo per rendere grazie "a Nuestro Señor y a la gloriosa Virgen, su Madre", a cui il Re di

[140] Le vicende storico-politiche che anticiparono e successero la Battaglia dell'Higueruela, con gli annessi rapporti diplomatici tessuti da Re e dai più eminenti membri del consiglio reale sono tracciati in maniera molto puntuale nella *Cronica del senor Rey don Juan II* scritta entro il 1460 da Fernán Pérez de Guzmán: Guzmán [entro 1460] ed. 1779, pp. 308-325.

[141] Si rimanda al capitolo 4, paragrafo 4.1.

[142] La notizia è riportata nella *Historia de Salamanca* di Bernardo Dorado: Bernardo Dorado 1863, p. 196.

[143] Come vedremo nel capitolo dedicato al rapporto tra Dello Delli e il sovrano Alfonso V d'Aragona nel 1446 a Napoli: capitolo 4.2.

[144] Villar y Macias 1887, II, p. 10

[145] Per tale scopo in data 4 dicembre 1437 don Sancho Lopez "del consejo de nuestro señor Rey" impegnava i suoi possedimenti di Carcavete de Yuso, di cui faceva dono al capitolo: Panera Cuevas 2000a, pp. 232-233, doc. 7; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 16. Il 15 luglio del 1438 lo stesso vescovo impegnava a favore del "cabildo" altri terreni, in particolare una terza parte di Valverde, per la Vergine e per la sua sepoltura all'interno della cappella maggiore. Il documento è solo parzialmente trascritto da Panera Cuevas che ne riporta il testo desumendolo da un precedente contributo di Florencio Marcos Rodríguez (1962, p. 170).

Castiglia aveva fatto voto e affidato la sua sorte prima della partenza per la battaglia dell'Higueruela[146].

A dieci anni di distanza dalla battaglia della Higueruela, nel 1440 Giovanni II ritornò nuovamente a Salamanca con la sua corte, ospite del cugino don Sancho Lopez nel palazzo episcopale prospicente alla chiesa, per risolvere un'importante questione diplomatica con Juan Gomez de Anaya e il Re di Navarra[147], concedendo in quell'occasione a sua moglie, la regina di Castiglia Maria d'Aragona, il titolo di signora di Salamanca che mantenne fino alla morte nel 1445[148]. L'arrivo del Re avveniva in simultanea all'avvio dei lavori per il retablo, è quindi verosimile immaginare come proprio in quell'occasione vennero gettate le basi per il programma iconografico del monumentale ciclo su tavola, delle pitture a fresco della volta e delle pareti, con lo scopo di esaltare la devozione mariana del vescovo don Sancho e del sovrano, la solidità della fede cristiana ristabilita anche in seguito alla vittoria nella battaglia della Higueruela e le aspirazioni celebrative della corona di Castiglia.

Stando alla morfologia compositiva della scena rimasta e agli indizi iconografici, è da credere che il lacerto di battaglia oggi visibile (**fig. 80-81**) dovesse in origine far parte di un più ampio complesso figurativo forse articolato in quattro grandi scomparti, due su ogni lato, tematicamente speculari, collocati su due livelli in altezza ed estesi fino al margine superiore del retablo. Seppur penalizzata nella lettura dalle precarie condizioni conservative, la scena oggi visibile mostra una turba di soldati schierati con le lance spiegate, vestiti in complesse armature, forniti di spade e alabarde ed elmi dai ricchi cimieri, originariamente forse impreziosiste di inserti metallici dorati, guidate da un personaggio ben riconoscibile sul primo piano che risalta per l'ampio e vistoso turbante rosato. Si tratta probabilmente delle truppe musulmane e del comandante dell'esercito, come dimostra anche la presenza di un animale esotico come il leopardo sotto le cui zampe si possono scorgere due lettere: una "S" e una "B" (**figg. 82-83**). La presenza di una sola fazione lascia intendere come la storia dovesse probabilmente continuare sull'altro lato raffigurando la schiera delle truppe cristiane, con le predominanti figure del re Giovanni II e del comandante Alvaro de Luna, e forse anche una scena con lo scontro delle fazioni ed il trionfo dei cristiani.

Altra ipotesi è che la vicenda della Higueruela si svolgesse sul lato destro della cappella maggiore in scene sovrapposte, mentre *a pendant* avrebbe potuto essere raffigurato un altro celebre conflitto armato della Cristianità combattuto secoli prima come la *battaglia di Clavijo* che si svolse nel 840 concludendosi con la vittoria dell'esercito di Ramiro I delle Asturie sull'emiro Abderramán con l'ausilio di San Giacomo apparso a cavallo a scacciare i musulmani, così come viene raffigurato nell'affresco un tempo sul fianco di San Giacomo Maggiore a Bologna realizzato da un artista identificato nello pseudo-

146 Guzmán [entro 1460] ed. 1779, capitolo XXIII, p. 322

147 Juan Gomez de Anaya, arcidiacono e canonico di Salamanca e Dean di Ciudadrodrigo, era il figlio del potente arcivescovo di Siviglia Diego de Anaya, che aveva a quel tempo occupato la Torre della Giralda presso la Cattedrale su ordine di uno dei due infanti d'Aragona don Juan de Navarra: Gonzalez Dàvila 1606, pp. 360-361.

148 Villar y Macias 1887, II, p. 12

Jacopino (Bologna, Pinacoteca Nazionale), o quello dipinto da Altichiero e Jacopo Avanzi nelle scene della cappella omonima all'interno della basilica di Sant'Antonio a Padova. Si tratta di precedenti iconografici, in particolare quest'ultimo, che per le frequentazioni venete di Dello nel terzo decennio del Quattrocento, potrebbe candidarsi come esempio eccellente nella ricostruzione di un percorso figurativo all'interno della cappella maggiore della cattedrale di Salamanca che peraltro si sarebbe allineato perfettamente al fenomeno tipicamente castigliano delle "acción de gracias". Si trattava di atti cerimoniali particolarmente diffusi sotto il regno di Giovanni II, legati ad una visione provvidenziale della vittoria e del perseguimento dei progetti militari della monarchia con cui si era soliti riconoscere la grazia di Dio per il beneficio ricevuto in battaglia e per la salvaguardia dell'integrità fisica del re[149]. Rispetto ad altre tipologie di trionfi, ad esempio quelli legati al ritorno del sovrano in città dopo una vittoria o una conquista, in questo genere figurativo il re veniva esaltato nelle vesti di "capo militare che agisce come il più coraggioso dei cavalieri"[150] nell'atto di rafforzare la forza politica anche attraverso la difesa della fede[151].

Queste cerimonie, che avevano un significato ancor più pregnante nel caso delle vittorie riportate contro gli infedeli musulmani, per il ruolo simbolico svolto dalla monarchia castigliana nella difesa e affermazione della cristianità, potevano svolgersi, pertanto, sia nel luogo in cui si trovava la corte, sia in altre parti del regno. L'iniziativa poteva partire dal monarca che, attraverso le lettere in cui annunciavano la vittoria, richiedeva la celebrazione di tali cerimonie, ma anche attraverso i presuli a capo delle varie diocesi, come nel caso di don Sancho Lopez, membro del consiglio reale e cugino del re, reggente della sede salamantina da cui la spedizione dell'Higueruela aveva preso avvio.

Lo stesso Giovanni II proprio dopo la battaglia dell'Higueruela scrisse all'arcivescovo di Santiago affinché fossero offerti doverosi ringraziamenti al Redentore e all'apostolo Giacomo, e che nella cappella della cattedrale fossero esposti gli stendardi di quella vittoria[152]. La stessa cosa quindi potrebbe essere avvenuta nella diocesi salamantina a ridosso della vittoria favorendo dieci anni più tardi con il ritorno del sovrano la nascita del vasto programma iconografico incentrato sul culto della Vergine, caro a don Sancho, sulla celebrazione delle vittorie militari della corona di Castiglia e sul percorso di salvazione in Cristo.

[149]Si rimanda al prezioso contributo *La Representación Religiosa de la Monarquía Castellano-Leonesa: La Capilla Real (1252-1504)* dedicato al tema dei vari culti e devozioni reali, al tema delle cappelle reali, funzioni, semantica e morfologia, e ai cerimoniali religiosi: Nogales Rincón 2009, pp. 1919-1922.

[150] Nieto Soria 1993a, p. 157

[151] Carrasco Manchado 2006, p. 199.

[152] Epístola al manífico e reuerendo señor don Lope Arzobispo de Santiago (Real de Granada, VII- 1431) en Gómez de Ciudad Real, F., Centón Epistolario, epístola LI, pp. 84-85; p. 1920.

3.2.2 – IL GIUDIZIO UNIVERSALE

L'affresco del *Giudizio finale,* (**fig. 79**) avviato nel dicembre del 1445 e terminato entro il gennaio del 1447, si estende su una superfice di oltre venti metri quadrati. L'opera costituisce un *unicum* all'interno della cultura pittorica rinascimentale castigliana, ma in generale all'interno della cultura figurativa occidentale, tracciando una netta cesura con la tradizione medievale e candidandosi al ruolo di precedente illustre del ben più celebre *Giudizio Universale* di Michelangelo Buonarroti dipinto un secolo dopo sulla parete di fondo della Cappella Sistina. Il progetto iconografico si articola su due registri semantici, presentando in alto la figura di *Cristo* entro una fitta trama di raggi in origine dorati secondo il tema del Cristo *Lux Mundi* (**fig. 84**), inscritto in una mandorla composta da otto angeli di cui sei intenti a mostrare gli strumenti del martirio (**figg. 85-86**), mentre i due in basso suonano le trombe dell'Apocalisse per annunciare la resurrezione dei corpi come si evince dalle iscrizioni sui due cartigli dove si leggono i versi "ite maledicti" e "venite benedicti" (Mt, 25-34,41)[153].

La figura di Gesù è affiancata, secondo il consueto schema medievale della *Deisis*, dalle due immagini inginocchiate e in posizione orante di *San Giovanni Battista* e della *Vergine Maria* (**figg. 87-88**), chiamate ad intercedere per le folle in attesa di giudizio. Si differenza invece dalla tradizione iconografica medievale e, in generale, dalla raffigurazione di questo tema anche nel corso del Rinascimento, la figura stessa di *Cristo*, fulcro della rappresentazione; egli infatti non siede in trono secondo la consueta iconografia antica del *Cristo giudice*, abbigliato con vesti regali, in posa ieratica e in gesto di imperio, né è raffigurato come il *Cristo giustiziere* in abiti purpurei, come descritto nel testo apocalittico di Giovanni. Gesù, nella tipica iconografia del *Risorto*, si erge in piedi coperto dal solo perizoma, raffigurato in un ardito scorcio dal basso sopra una cortina di nubi compatte, quasi gradini di pietra, con una mano sollevata, bloccata in un moto latente quasi fosse pronto a scagliare un fascio luminoso sulla folla dei dannati (**fig. 84**), mentre con l'altra apre la ferita sul costato sommando così al tema del 'Risorto' la tipica iconografia del *Vir dolorum* - già codificata da Dello Delli nella figura in terracotta per Santa Maria Nuova a Firenze (Londra, Victoria and Albert Museum; **cap. 1, fig. 5**) - che mostra alla schiera di peccatori il percorso di redenzione condotto attraverso il martirio per la salvezza dell'umanità[154].

Si tratta in questo caso di una scelta iconografica di estrema rarità, che trova un importante fonte d'ispirazione nella tavola con *Cristo dolente e Cristo trionfante* del pittore senese Giovanni di Paolo (Siena, Pinacoteca Nazionale, già in San Domenico)[155] (**fig. 89**). Niccolò Delli aveva probabilmente avuto modo di osservare personalmente il dipinto riconducibile alle prime fasi di attività di Giovanni di

[153] Panera Cuevas 1995, pp. 167 ss.
[154] Sulle coeve raffigurazioni del tema del *Giudizio Universale* prodotte da Beato Angelico in occasione della sua produttiva attività romana e sulle varie contaminazioni e declinazioni iconografiche del tema si rimanda al contributo recente di Gerardo de Simone: De Simone 2017, pp. 68-83. Vedi anche Christe 2000; Cerutti 2002; Cerutti 2004.
[155] Più di recente sul dipinto: D. Sallay, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 202-203, cat. C.10.

Paolo (ante 1426)[156] o aveva ereditato tale modello dall'universo figurativo del fratello Dello che tra il 1424 e il 1425 aveva trascorso una breve parentesi a Siena venendo probabilmente a contatto con un'iconografia in circolazione negli ambienti religiosi cittadini. Nella sua versione del *Giudizio*, dalla analoga, duplice allusione al percorso di salvezza e resurrezione implicito nel dipinto senese, Niccolò Delli compie una perfetta sintesi tematica, figurativa e compositiva tra i due soggetti: il *Cristo doloroso* di Salamanca con i segni dei flagelli, si erge in piedi avvolto in una mandorla di raggi luminosi, ma è privato della croce, che invece il Cristo senese impugna, qui consegnata insieme a tutti i simboli del martirio agli angeli schierati intorno a lui, mentre la presenza dei cherubini con le trombe e il gesto inquisitorio delle braccia richiamano al Cristo giudice apocalittico. La postura del Cristo con il braccio sollevato e la testa rivolta verso il basso con la mano portato al fianco richiama eloquenti riferimenti alla classicità, al gesto inquisitorio di Giove o di Apollo, ma soprattutto ad un esempio della statuaria antica, come l'Amazzone ferita (Roma, Musei Capitolini), come già evidenziato da Panera Cuevas il quale richiama l'attenzione anche su un disegno della fucina Ghibertiana (Vienna, Biblioteca Albertina) riconducibile ad un progetto per una formella della Porta Nord del Battistero fiorentino, analogo nella postura del personaggio, sospeso in aria, con il braccio sollevato e la bilanciata, opposta torsione del capo e del busto[157]. Il gesto di condanna congiunto all'ostensione della ferita sul costato ancora prima che a Giovanni di Paolo, rimandano a Lorenzo Monaco in particolare alla lettera "C" miniata con il *Giudizio Finale* (1406-1408) ritagliata da un Antifonario anticamente presso la chiesa di Santa Maria degli Angeli di Firenze (New York, Metropolitan Museum of Art) [158] (**fig. 91**), e a monte al *Giudizio* del Camposanto di Pisa di Buffalmacco (dove il *Cristo* è seduto in trono e vestito ma con uno squarcio in corrispondenza del costato)[159]. Che fosse un'invenzione di elevata assimilazione in ambito toscano, in particolare pisano-senese, lo documenta un ulteriore dipinto di Giovanni di Paolo, la più tarda scena del *Giudizio* dipinta nella predella della Pinacoteca Nazionale di Siena (**fig. 92**), sorprendentemente simile al *Giudizio* salamantino probabilmente proprio per la derivazione da presumibili prototipi comuni, e gli esempi, pure appena più tardi dell'affresco salamantino, del Vecchietta con il *Giudizio* dipinto sulle pareti della sacrestia vecchia Santa Maria della Scala a Siena entro il 1449[160]. Merita inoltre attenzione l'analisi di Panera Cuevas che mette in relazione gli sviluppi iconografici messi in scena nel *Giudizio* di Niccolò Delli con la predicazione escatologica di San Vincenzo Ferrer a Salamanca nei primi anni del secolo XV[161], nei cui trenta sermoni, in particolare gli

[156] Brandi 1947, pp. 7-10; Torriti 1990, pp. 215-216; Strehlke 1989, p. 183.
[157] Panera Cuevas 1995, pp. 172-178.
[158] A. Labriola, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 280-284, n. IX.
[159] Si rimanda ancora una volta alle proposte avanzate da Panera Cuevas: Panera Cuevas 1995, pp. 172-178, figg. 100-104.
[160] Si rimanda per il ciclo di Vecchietta alla recente ed esaustiva scheda di Gabriele Donati, con annessa bibliografia precedente e relativa vicenda critica: G. Donati, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 306-309, n, D.2.
[161] Panera Cuevas 1995, pp. 172-174.

ultimi sette, una primaria importanza è assegnata proprio all'avvento della fine dei tempi e del Giudizio Finale [162].

Tornando alle implicazioni tra il *Giudizio* di Niccolò Delli e il precedente rappresentato dal dipinto con *Cristo dolente e Cristo trionfante* di Giovanni di Paolo, Dóra Sallay ha recentemente dimostrato come in origine quest'ultima opera non fosse parte di una tavola d'altare - anche per le dimensioni contenute (116 x 103 cm.) - ma di un complesso plastico-pittorico legato iconograficamente alla tomba del vescovo di Grosseto Francesco Bellanti collocata di fianco all'altare della famiglia nella chiesa senese di San Domenico[163]. Le considerazioni della studiosa risultano quanto mai interessanti se consideriamo che anche il *Giudizio* di Salamanca si trova nella cappella maggiore della cattedrale, luogo in cui dal 1438 Don Sancho Lopez aveva ottenuto il diritto di sepoltura e in cui, alla sua morte, occorsa nell'ottobre del 1446, fu effettivamente tumulato. Come asserisce Fernando Gutiérrez Baños, sembrerebbero quindi sussistere ottimi elementi per ipotizzare che la cappella dell'altare maggiore della cattedrale fosse nata come cappella funeraria di don Sancho e quindi fosse stata decorata secondo un piano iconografico che ne celebrasse il percorso spirituale, la sua particolare devozione mariana ed il legame con la famiglia regnante di cui egli stesso faceva parte, pur per via illegittima[164].
Per altro, il sepolcro del vescovo salamantino in alabastro posto proprio sotto la scena della *Battaglia* nella parete destra dello spazio liturgico (**fig. 90**), pur non potendosi ritenere eseguito dalla bottega dei Delli per i suoi caratteri prettamente legati alla scultura castigliana, sulla base dei dati emersi nel corso del restauro del 1999, presenterebbe, sotto lo strato di stucco che ricopre le decorazione dell'arcosolio steso nel corso di interventi posteriori, una policromia perfettamente compatibile proprio con le pareti laterali della cappella, frutto quindi un medesimo progetto esecutivo realizzato cronologicamente negli stessi anni[165]. Da un punto di vista stilistico l'opera è stata analizzata da Panera Cuevas, intento a riconoscervi, oltre alle consonanze con le geometrie presenti nella carpenteria del retablo che inquadra alla base in formelle polilobate le figure dei *Profeti*, l'intervento di un artista particolarmente dotato la cui cifra stilistica permetterebbe di circoscriverne l'attività entro la cerchia dei maestri catalani Pere Sanglada, Pere Johan e Antoni Canet, cui si deve la serie di sepolture della famiglia Anaya custodite nel chiostro della cattedrale salamantina[166].

---

[162] La predicazione del santo a Salamanca all'interno della cattedrale vecchia è ricordata da González Dávila (1606, pp. 333-335) e Dorado (1863, pp. 285-286). Sulla questione dei sermoni do San Vincenzo Ferrer in Castiglia si veda: Montagnes 1992; Cantera 1994;

[163] L'ipotesi che la tavola fosse destinata all'altare di Francesco Bellanti in San Domenico è stata avanzata da Carl Brandon Strehlke: Strehlke 1989, p. 183. Lo studioso tuttavia ne faceva risalire la provenienza originaria dalla chiesa dei Carmelitani senesi - ipotesi non comprovata da Sallay - e una successiva collocazione sull'Altare Bellanti. Come è stato recentemente dimostrato, in realtà sull'altare Bellanti in San Domenico doveva trovarsi una pala d'altare con figure di santi e al vertice un Cristo crocifisso scolpito in legno, non identificabile con il dipinto di Giovanni di Paolo: D. Sallay, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 202-203, cat. C.10.

[164] Gutiérrez Baños 2007, pp. 128-129.

[165] Panera Cuevas 2000a, pp. 50-51.

[166] Panera Cuevas 1995, pp. 71-74.

La scena del *Giudizio* è impreziosita nella decorazione dell'arcosolio della cortina absidale da una fastosa decorazione a racemi vegetali intervallata con oculi ospitanti teste di santi, martiri e personaggi dell'Antico Testamento (**figg. 93-94**), chiaramente molto prossima a quella della cappella dell'Assunta della cattedrale di Prato dipinta in due riprese tra il 1434 ed il 1440, la prima condotta da Paolo Uccello (**fig. 95-96**), la seconda da una squadra di pittori guidati da Andrea di Giusto. L'attività di Niccolò come pittore, di cui non abbiamo alcuna notizia documentaria e testimonianza materiale, dovette svolgersi in simultanea a quel cantiere e, in generale, delle opere più importanti licenziate da Paolo Uccello per Bologna (*Natività*, chiesa di San Martino Maggiore) e per la cattedrale di Santa Maria del Fiore (*Monumento equestre di Giovanni Acuto*). Di quei cantieri Niccolò ne conservò memoria, come testimonia proprio la decorazione dei costoloni della volta absidale in cui tra una composta regolare e classicheggiante trama floreale si alternano entro oculi delicate teste, in parte oggi perdute, che possiamo identificare nella figura di *Dio* (al centro in corrispondenza del *Cristo Giudice*), in quella di *Eva* (con il frutto del peccato ed il serpente), *Caino* (con la clava), un *santo* con la foglia di fico (forse l'anacoreta Onofrio), *San Bartolomeo* con il distintivo pugnale, e in quella di una fanciulla. È probabile che accanto all'immagine di *Eva*, di *Dio Padre* e di *Caino*, trovasse posto in origine anche la testa di *Adamo*: le figure dei Progenitori, soprattutto in ambito fiammingo, erano infatti solitamente collocate nella parte frontale del trono della Vergine, quale allusione al peccato originale e in virtù del parallelismo tra il binomio Cristo-Vergine e Adamo-Eva; un percorso che si manifestava visivamente nella decorazione dell'intera cappella maggiore, anche grazie alla perfetta corrispondenza verticale tra la figura di *Cristo* nel cappellone dell'abside e la statua della *Vergine Maria* nella nicchia al centro del retablo.

Nel registro inferiore dell'affresco troviamo invece la consueta spartizione dei beati e dei dannati che presentano un altro elemento di unicità rispetto alla tradizione tramandata dal testo di San Paolo[167] (**figg. 97-98**). Alla base della scena, da loculi geometrici aperti su un terreno desertico riprendono vita le figure dei dannati, rappresentati con straordinario virtuosismo prospettico nell'atto di strapparsi i capelli o di prostrarsi al suolo al suono della tromba apocalittica, che si radunano in una fitta selva di nudi che spiccano per l'elevato *pathos* delle gestualità e delle espressioni e per la presenza degli attributi iconografici che ci permettono di distinguere molteplici peccatori appartenenti alle varie categorie sociali, tra cui alti prelati, sovrani e regine (probabile allusione alle recenti ribellioni degli infanti d'Aragona Giovanni ed Enrico di Trastámara e della nobiltà castigliana combattute da Giovanni II con l'aiuto di Alvaro de Luna[168]). Questa schiera di personaggi, accalcati sul lato destro, marciano

[167] "Ecco, io vi annuncio un mistero: noi tutti non moriremo, ma tutti saremo trasformati, in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba. Essa infatti suonerà e i morti risorgeranno incorruttibili e noi saremo trasformati": Paolo (15; 51-52).

[168] Le rivolte coinvolsero due frange della nobiltà castigliana che si contesero il dominio dei territori del Regno di Castiglia: si affrontarono da un lato il conestabile di Castilla, don Alvaro de Luna, vicino a Giovanni II e dall'altro la lega nobiliare guidata dai due infanti di Aragona Giovanni e Enrico figli di Fernardo de Antequera. Le lotte sono indicate come "Guerra

inesorabilmente, raccolti da personaggi demoniaci con arnesi infernali, verso le fauci terrificanti del Leviatano, personificazione ancora tutta medievale dell'inferno sulla linea di quanto già raffigurato dalla bottega dei Delli nella scena del retablo con la *Discesa di Cristo al limbo,* ma che trovava puntuali riferimenti in ambito castigliano nella scena omonima dipinta a cavallo tra Tre e Quattrocento da una *troupe* di pittori iberici e italiani sulle pareti della cappella di San Blas nella cattedrale di Toledo[169].

Sul lato opposto trova invece spazio un'ordinata schiera di personaggi tutti somiglianti tra loro, abbigliati con le medesime tuniche bianche, simbolo della purezza acquisita, con le stesse capigliature monastiche ma senza tonsura, prive di qualsiasi attributo di beatitudine o santità.

Mentre ai dannati viene prefigurato l'ingresso nelle fauci infernali, i benedetti sono raffigurati in un luogo indeterminato, privo di allusioni aneddotiche al Paradiso, come invece avviene nelle coeve raffigurazioni del tema prodotte nei medesimi anni in area fiorentina. Si pensi per esempio alle tavole con il *Giudizio Universale* di Beato Angelico eseguite tra il 1426 e il 1427 per Santa Maria degli Angeli a Firenze (oggi Museo di San Marco) e tra1435 e il 1446 (*Trittico Corsini*, Roma, Galleria Corsini; Berlino Staatliche Museum), dove in posizione speculare ai dannati, trova posto una variegata schiera di beati pronti ad entrare nella gloria celeste, accompagnati da angeli e figure danzanti in un giardino prosperoso chiara allusione all'Eden[170].

Ci troviamo con il *Giudizio* salamantino di fronte ad un'iconografia davvero particolare, con una schiera di risorti non riconoscibili in una precisa categoria sociale, in un gruppo religioso e nemmeno identificabili come membri dello stesso capitolo della cattedrale salamantina.

Uno spunto interpretativo potrebbe scorgersi nelle coeve questioni dottrinali discusse nel Concilio ecumenico presieduto da Eugenio IV, trasferito da Ferrara a Firenze nel 1439 e poi conclusosi nel 1443 - appena tre anni prima della commissione dell'affresco -, che tra i vari temi, *in primis* la riconciliazione tra Chiesa d'Oriente e d'Occidente, aveva visto affrontare la questione del Purgatorio, argomento molto delicato e dibattuto. Sulla linea di quanto affermato precedentemente nel Concilio di Lione del 1274, il Purgatorio venne codificato come una sorta di inferno attenuato e limitato nel tempo, volto a collocare in una dimensione concreta il passaggio tra il mondo dei vivi e quello dei morti, laddove i primi dovevano e potevano efficacemente intercedere per la definitiva salvezza dei secondi, con preghiere, opere buone e indulgenze.

La folta schiera salamantina di anime in attesa della piena purificazione, senza alcun attributo iconografico di santità (aureola) o beatitudine, con le mani giunte e sollevate al cielo in segno di invocazione e preghiera, potrebbe quindi identificarsi in una schiera di anime purgatoriali, a loro volta identificabili verosimilmente nella moltitudine di combattenti castigliani, gran parte proprio di

---

civile castigliana", combattuta tra il 1436 ed il 1445 e conclusasi con la battaglia di Olmedo: Álvarez Álvarez 2007, pp. 727-744; Vicens Vives 2007, pp. 745-774.

[169] Si rimanda al capitolo 2, paragrafo 2.1, pp. 39-40.

[170] L'invenzione del *Giardino* con figure dei beati danzanti, desunto parzialmente da tradizioni letterarie anche molto più antiche (Libro di Samuele, Platone, Dante) e brani pittorici di poco precedenti (Nardo di Cione, Andrea di Bonaiuto, Ambrogio Lorenzetti), è stato coniato da Beato Angelico nella tavola per Santa Maria degli Angeli a Firenze, databile alla metà del terzo decennio del XV secolo, probabilmente sulla base di un programma iconografico suggerito al pittore da Ambrogio Traversari: De Simone 2017, pp. 68-83.

Salamanca, caduti nella crociata contro il regno almohade cui era concesso un preliminare accesso al Paradiso per il sacrificio contro l'invasore musulmano.

3.2.3 – NICCOLÒ DELLI TRA SALAMANCA E CANTALAPIEDRA

Il legame stabilito nella cattedrale vecchia di Salamanca tra il vescovo don Sancho Lopez de Castilla e i fratelli Delli fu in quegli anni e fino alla morte del vescovo nell'ottobre del 1446, davvero intenso. In concomitanza ai lavori nella cappella maggiore della cattedrale, i fiorentini furono impegnati anche in altri cantieri cittadini patrocinati dal prelato, primo fra tutti il monastero di Santa Elisabetta, fondato nel 1440 dalla terziaria francescana Inés Suarez de Solis, figlia del governatore di Salamanca Spero Alfonso de Solis, su istanza dello stesso don Sancho, poi riconosciuto con il conferimento della regola avvenuta tramite la bolla papale di Niccolò V del 1449[171].

Nel 1443 Inés Suárez fu nominata prima badessa del convento francescano ed è a quel momento che potrebbe farsi risalire la commissione alla bottega dei fratelli Delli della tavola raffigurante *Santa Elisabetta* (1,50 x 0,75 m) **(fig. 99)** ancora oggi custodita nel convento. L'opera risulta oggi inglobata all'interno di una struttura architettonica settecentesca, ma in origine doveva essere probabilmente parte di un più grande ed articolato polittico con storie della vita della Santa[172]. La *Santa Elisabetta d'Ungheria* (*Santa Isabel* in spagnolo) con una datazione compresa tra il 1440 ed il 1449 e quindi perfettamente compatibile con l'attività dei fratelli Delli a Salamanca, a partire dal contributo di Gómez Moreno è stata attribuita alla mano di Dello Delli, quale tappa dell'attività salamantina strettamente relazionata stilisticamente alle tavole del retablo della cattedrale[173]. Con gli studi di Barbara Borngässer e Panera Cuevas sulle vicende del retablo maggiore della cattedrale, la *Santa Elisabetta* ha trovato un più coerente riferimento alla mano di Niccolò Delli, come suggeriscono chiaramente i confronti con la serie omogena di scene con la *Resurrezione* **(3e)**, l'*Incredulità di San Tommaso* **(7e)**, l'*Ascensione* **(3e)**, l'*Assunzione della Vergine* **(10e)**, la *Pentecoste* **(9e)** e con gli affreschi del *Giudizio finale*, in particolare nelle figure della Vergine e del Battista, che la *Santa Elisabetta* ricalca perfettamente sia nei tratti fisionomici, sia nella postura delle mani chiuse con meticolosa simmetria in preghiera[174].

---

171 L'anno della fondazione viene riportato da gran parte delle fonti storiche locali, sulla base di fonti documentarie certe: Martinez Frias 1987, p. 15; Id. 2000, p. 23, nota 25, con bibliografia precedente. La bolla papale venne emessa il 29 aprile del 1449 e vi si ricorda don Sancho come promotore della costruzione del convento francescano e della chiesa annessa, con suo altare, torre e altri edifici funzionali alla regola monastica: Martinez Frias 2000, pp. 214-215.

172 Ibidem.

173 Gómez Moreno 1928, pp. 1-14; Id. 1967, p. 190. Dello stesso avviso Post (1930, p. 259) e De Bosque (1968, p.122), per i quali ancora Niccolò era da identificarsi con Dello. In ultimo: Martínez Frías 2013, pp. 505-516; Id. 2000, pp. 86-91.

174 Borngässer 1987, pp. 271-272, fig. 32; Panera Cuevas 1995, pp. 265-266; Id. 2000a, pp. 302-304; Id. 2004, pp. 120-128.

Di tutte le storie è soprattutto la *Pentecoste* (**figg. 100-101**) che permette di avanzarne con maggior sicurezza l'attribuzione al mediano dei fratelli fiorentini, per via dei confronti con la figura della *Vergine*, analoga nella forma dei tratti fisionomici torniti e puri, per la preziosa e delicata resa coloristica su tonalità molto omogene dove risaltano i rosa delle partiture architettoniche ed il fondo uniformemente dorato. Parimenti potremmo dire per l'ambientazione architettonica, che risponde pienamente agli spaccati d'interno visti nelle scene di più alta caratura del retablo, con il tempietto della Santa Elisabetta eseguito a creare una perfetta sintesi tra il tempio della *Disputa di Gesù tra i dottori*, con una prospettiva ed una spazialità ancora empirica, e le più tarde architetture di Niccolò, dell'*Incredulità* (**7e**) o della stessa *Pentecoste* (**9e**). Nella tavola con la *Santa Elisabetta* possiamo scorgere infatti un complesso architettonico dalla forma emisferica, percorso da un colonnato a fusti binati, perfettamente analogo a quello delle due scene salamantine anche nella conformazione degli abachi dei capitelli e dei costoloni dalla morbida inarcatura rosata, oltre che nella concezione spaziale ancora empirica, in cui a differenza delle prima scene notiamo l'immissione di superfici specchianti lapidee e l'impiego di differenti soluzioni d'ornato[175].

La tavola con la *Santa Elisabetta* deve, per tali motivazioni, considerarsi in stressa dipendenza con le ultime scene del retablo, completato negli ultimi mesi del 1445, in un momento di intensa attività lavorativa della bottega impegnata in quel frangente sia nella decorazione murale della cappella maggiore, avviata in stretta successione con il retablo, sia in altri cantieri cittadini. La strutturazione in una variegata e poliedrica bottega non avrebbe impedito ai pittori fiorentini di assumere simultaneamente altre commissioni, 'sfruttando' il favore e il mecenatismo di don Sancho anche al di là dei confini della città di Salamanca.

La sfera di influenza del vescovo era particolarmente forte nella vicina Cantalapiedra, luogo dove, dopo le imprese salamantine, stabilirà la sua bottega Niccolò Delli. La città, oggi un piccolissimo borgo circolare posto ad una quindicina di chilometri da Salamanca, nel corso del Quattrocento era un *pueblo* fortificato (**fig. 102**) che, sulla base di quanto stabilito in occasione dell'antico dono fatto dal Re Alfonso VII nel 1136 all'allora vescovo di Salamanca Berenguel, era sotto la giurisdizione del capo della chiesa di Salamanca. Don Sancho nel 1422, in seguito ad una serie di controversie con la città di Salamanca e con il consiglio cittadino, decise addirittura di trasferire lì per circa un anno la sede episcopale, eleggendo a sua dimora il castello annesso alla chiesa di Santa Maria, che da quel momento fu detta appunto "del Castillo" ed elevata al ruolo di cattedrale[176]. È facile quindi immaginare come sia stato proprio don Sancho, prima della sua morte avvenuta nel 1446, in contemporanea al cantiere della cattedrale vecchia e al monastero di Santa Elisabetta, a commissionare l'esecuzione alla bottega dei fratelli Delli la monumentale figura di *San Cristoforo* (4 x 2,5 m) (**figg. 103-104**) riscoperto sul finire degli anni novanta su una parete della chiesa di Santa Maria del Castillo e ricondotto da Francisco Panera Cuevas a Niccolò Delli, per via delle chiare affinità

[175] Panera Cuevas 1995, pp. 265-266.

[176] Almeida Cuesta 1992, pp. 169-205; Monsalvo 1997, II, p. 448.

stilistiche con il *Giudizio* di Salamanca e con alcune delle ultime scene del retablo riconducibili alla sua mano[177].

La figura del *Santo,* che spicca sulla parete della navata di rimpetto alla porta laterale di ingresso, è oggi penalizzata da condizioni conservative molto precarie e da una fitta picchettatura che ne rende davvero difficoltosa la lettura, tuttavia, osservando il volto dalle solide volumetrie, dai tratti pacati e lineari, la consapevolezza posturale - che sembra richiamare la postura in scorcio del *Cristo giudice* - o le partiture architettoniche, analoghe a quelle che incorniciano la scena della *Battaglia* della cappella maggiore, non si possono avere dubbi sull'attribuzione proposta dallo studioso. A questo punto della trattazione è necessario tuttavia rilevare anche la tecnica utilizzata per eseguire l'opera - tempera su muro a secco - che motiva lo stato di conservazione precario e che rende più plausibile ipotizzare che ad eseguire il monumentale *San* Cristoforo, e forse un più vasto ciclo di affreschi, oggi perduto, sia stato un artista attivo nella bottega Niccolò intervenuto a Cantalapiedra traducendo un'invenzione del maestro con una tecnica a lui più confacente rispetto alla complessa tecnica del 'buon fresco'; quella stessa tecnica messa in mostra nel catino absidale di Salamanca che rese celebre l'operato di Niccolò in Castiglia e in Aragona spingendo, a oltre venti anni di distanza dal cantiere Salamantino, il capitolo della cattedrale di Valencia a commissionargli nel 1469 le pitture della cappella maggiore.

[177] Panera Cuevas 2004, pp. 225-243, speciatim 235-236, con bibliografia precedente.

CAPITOLO 4

DOPO SALAMANCA: I FRATELLI DELLI TRA CANTALAPIEDRA, ÁVILA E L'ATTIVITÀ DI DELLO PER GIOVANNI II E ALFONSO V

4.1

DELLO DELLI E IL DIPINTO CON LA *BATTAGLIA DELL'HIGUERUELA*

Le vicende della carriera dei tre fratelli Delli si legano indissolubilmente, alla luce di quanto finora detto, alla forte influenza esercitata dalla personalità di don Sancho Lopez all'interno della corte di Giovanni II di Castiglia, in virtù del suo legame parentale con il sovrano, del ruolo come membro del consiglio reale e quello di ambasciatore castigliano presso la corona d'Aragona. Dobbiamo immaginare che fu a Barcellona, capitale economica del regno aragonese e avamposto per l'attività congiunta di Giuliano di Nofri e Dello Delli[1], il luogo dove si consumò con ogni probabilità il primo incontro tra il vescovo di Salamanca e il secondo di questi, dando inizio alla scalata dell'artista all'interno della committenza castigliana.

La recente riconquista di Granada (1431) dopo la famosa battaglia dell'Higueruela aveva incrementato le ambizioni di Giovanni II e il sovrano sentiva più che mai la necessità di celebrare le proprie imprese con importanti cicli figurativi; le competenze di un maestro come Dello presente nei territori di Castiglia, in grado di padroneggiare molteplici tecniche artistiche, dalla plastica fittile alla scultura lapidea, dal buon fresco alla pittura su tavola di grande e piccolissimo formato, favorirono senza dubbio l'ingaggio dell'artista, sostenuto dall'appoggio del vescovo, mentre il contatto tra il pittore e il sovrano poté forse avvenire proprio nel corso del 1440, in occasione dell'arrivo di Giovanni II a Salamanca ospite nel palazzo vescovile, dimora del cugino.

A quella data il cantiere del grande retablo doveva essere in fase di gestazione o era stato da poco avviato, e il magistero di Dello, che aveva probabilmente già fornito al suo committente e al capitolo salamantino il progetto figurativo del grande complesso - sontuoso come un retablo della tradizione castigliana e così uniformemente narrativo come un grande ciclo affrescato - doveva essere ormai ben chiaro anche al sovrano.

Non è escluso, come detto, che proprio nel corso del soggiorno del 1440 a Salamanca, lo stesso Giovanni II abbia indirizzato la genesi del progetto iconografico della cappella maggiore della cattedrale, come fa presupporre la scelta di rappresentare su una delle due pareti una grande scena di battaglia, identificabile in un lacerto di un più esteso ciclo comprendere originariamente proprio la

[1] Si rimanda al capitolo2, paragrafo 2.3.

Battaglia della Higueruela, combattuta e vinta dalle truppe del Trastámara nel dicembre del 1431 contro i Mori.

La rappresentazione andava a decorare quello stesso spazio liturgico che nel 1430 aveva ospitato il consiglio di guerra prima della battaglia, e dove dieci anni dopo si riunirono nuovamente il re Giovanni II e suo cugino don Sancho. In quell'occasione il sovrano, oltre al ciclo della cappella maggiore, decise probabilmente di far eseguire sempre a Dello Delli un'altra importante opera encomiastica delle sue imprese: la tela con la medesima battaglia lunga ben centotrenta piedi che sul finire del Cinquecento fu rinvenuta in una torre dell'Alcázar di Segovia e che funse da modello, più di un secolo dopo, per i pittori genovesi Orazio Cambiaso, Lazzaro Tavarone, Fabrizio Castello e Niccolò Granello, per il dipinto di medesimo soggetto commissionatogli da Filippo II e realizzato a partire dal 1587 sul muro meridionale della Sala delle Battaglie nel monastero di San Lorenzo all'Escorial[2] (**figg. 1-4**).

Il presunto coinvolgimento di Dello Delli nella realizzazione della tela della *Battaglia* fu portato per la prima volta all'attenzione della critica all'inizio del XIX secolo da Ceán Bermudez nel suo *Diccionario Histórico* in cui dedicava un breve cammeo bibliografico anche al pittore fiorentino. Dopo un'apertura palesemente ricalcata sulla biografia di Vasari, lo storico riportava: "Vivió [Dello] despues en la corte del Rey D. Juan como un gran señor, pintando con gremial ó devantal de brocado hasta la edad de quaranta y nuove años en que falleció por el de 1421, y fué sepultado honoríficamente con este epitafio. DELLUS EQUES FLORENTINUS PICTURAE ARTE PERCELEBRIS REGISQUE HISPANIARUM LIBERALITATE ET ORNAMENTIS AMPLISSIMUS H.S.E. S.T.T.L. (Hic Sepultus Est Sit Tibi Terra Levis)"; continuava ricordando che fino a quel momento non era emersa alcuna opera della sua attività in Spagna e, parafrasando nuovamente la biografia vasariana, scriveva: "cuyo mérito seria en proporción de los conocimientos que se tenia en su tiempo de la pintura; pero consta que fué uno de los primeros profesores que comenzáron á demostrar la musculación en las figuras". Solo in chiusura Bermudez accennava alla vicenda della *Battaglia* ricordando come in passato a Dello Delli "Alguno le ha atribuido el lienzo que se encontró en tiempo de Felipe II en un arco en la torre del alcázar de Segovia, que representaba la victoria de la Higueruela que ganó D. Juan el II á los moros el año de 1431, por el que los hijos del Bergamasco pintáron este mismo asunto en la galería de las batallas del Escorial ; pero habiendo muerto Dello diez años antes que sucedies la victoria, no pudo haberla pintando"[3]. A quel tempo infatti la data di morte del pittore era erroneamente fissata al 1421 sulla base di quanto riportato nell'edizione critica delle *Vite* di Vasari edita da Guglielmo Della Valle (1791), e di conseguenza lo studioso riteneva che per insuperabili motivi biografici fosse impossibile il coinvolgimento dell'artista nell'impresa[4].

[2] Sulla decorazione cinquecentesca della Sale delle Battaglie all'Escorial e in particolare sulla descrizione della battaglia dell'Higueruela nei suoi contenuti iconografici e figurativi derivati dall'antica tela quattrocentesca: García-Frías Checa 2002, pp. 127-143, speciatim pp. 138-143.

[3] Ceán Bermudez 1800, pp. 10-11.

[4] Vasari [1568] ed. 1791-1794, III, 1794, p. 37.

La questione della *Battaglia dell'Higueruela* fu successivamente ripresa dallo stesso Ceán Bermudez nella biografia dedicata al genovese Niccolò Granello, uno dei pittori incaricati di replicare quel soggetto sulle pareti della Sala delle Battaglie all'Escorial. Nel testo, lo storico iberico offriva una narrazione più ricca della vicenda del ritrovamento avvenuto nella torre dell'Alcázar di Segovia, dove, nel corso del Cinquecento, era stata scoperta in una cassa una grande tela larga 130 piedi (circa 40 metri) dipinta in chiaroscuro e affine per stile alle opere che in quegli anni si facevano in Castiglia. L'opera aveva colpito profondamente Filippo II per "la extraña diferencia y géneros de trages y hábitos, las varias de armaduras y armas, escudos, cetones, lanzas, espadas, alfanges, cubiertas de caballos, banderas, pendones, divisas, trompetas, y otras manera de atables y atambores, y tantas diferencias de jarcias en unos esquadrones y otros, y hacen extraña y admirable vista"[5], caratteristiche proprie di un pittore abile non solo a descrivere minuziosamente quei particolari esornativi e aneddotici dei vari personaggi, ma anche ad articolare in chiave compositiva le varie fasi della battaglia all'interno in un unico, omogeneo campo narrativo. Ricorda infatti lo storico iberico che "En una parte se ve la gente de à pie puesta por hileras, en otra los de acaballo en sus esquadrones concertados, unos marchando, en otra los unos y los otros revueltos en la lid, unos ciados, atropellados, heridos, muertos, revolcándose en su sangre, atraversos de las lanzas, caballos sueltos sin dueño, corriendo por el campo, otros desjarretados. En un parte del paño se ve como sale el rey de su tienda con gran acompañamiento, puesto en órden de batalla. En otra se halla dentro de ella rodeado de moros, hiriendo y matando: entre ellos D. Álvaro de Luna con no menor acompañamiento que el rey. En otro extremo se pinta el alcance que hace nuestra gente victoriosa y laderrota de los moros, matando y hiriendo en ellos, mezclados, y á la vuelta por entre las arboledas huertas y caserías, casi hasta los muros de Granada. Aparécense las moras subidas por las cuestas y por las torres, vestidas con sus hábitos cortos y almalafas. Como aquí en la galleria está colorido lo que en el lienzo original no es mas que de aguadas de claro-oscuro, y las ropas, sedas, lienzos y almayzares y los sayetes y sobrevestes de las armas son de tan varios colores, y están tan al natural y tan bien imitados, todo hace una hermosísima vista. Creciéron Tambien un poco mas las figuras de como estan en el original y ansi se goza todo bien, y es de mucho entretenimiento considera tantas maneras de pinturas, acciones y movimientos y afectos..."[6].

Qualche anno dopo la questione fu ripresa da Federico Quilliet nel *Dictionnaire des Peintres Espagnols* (1816) [7] all'interno della biografia dedicata al pittore Fabrizio Castello, ricalcando, seppur con alcune varianti ed espunzioni, il testo del Ceán Bermudez. Un decennio più tardi Quilliet stesso, nel suo volume sugli artisti italiani in Spagna - che ammetteva essere una perfetta emulazione dei testi di Ceán Bermudez - implementava il racconto scrivendo: "…intanto di moltissime opere, che fece colà

[5] Ceán Bermudez 1800, pp. 231-232.
[6] Ibidem.
[7] "…en 1587, ils eurent à peindre ensemble (excepté Cambiaso qui était retoruné en Italie) la bataille de la Higueruela, que gagna Jean II sur les Maures de Grenade. Il parait que ces àrtistes copiérent cette bataille d'après une toile de 130 pieds de longueur qui se trouva roulée dans une armoire de l'Alcazar de Ségovie, et qu'avait exécutée Dello, peintre de Jean II": Quilliet 1816, p. 57.

quest'artista non si conserva in Ispagna, che una sola pittura colla iscrizione DELLO EQUES FLORENTINUS. A dir vero essa è sistematica, e per muscolo delle figure, e per le altre parti dell'arte benissimo operate, dimostra che a quel tempo egli doveva essere un professore, ed uno di que' primi i quali dimostravano che senza cognizioni anatomiche è forza rinunziare al disegno. Al tempo di Filippo II si trovò nella torre di Segovia un rotolo lungo più di 150 piedi, il quale rappresenta la battaglia della Higueruela, che Giovanni II guadagnò contro i Mori nell'anno 1431. Questo insigne monumento fu trasportato esattamente dai Bergamaschi in una parete della Sala delle Battaglie nell'Escuriale. Il rapporto di questa tela col poco che rimaneva ancora di Dello, fece presumere per lungo tempo, che tanto bella opera fosse sua. Ma esaminata bene la cosa, io dimostrai, che Dello era morto dieci anni prima della battaglia, ed in tal modo svanì qualunque congettura"[8].

È chiaro che anche Quilliet, al pari di Ceán Bermudez, ripropone una versione in prosa della narrazione vasariana, soprattutto di quella parte in cui l'aretino celebrava di Dello il fatto che fosse "tra i primi che cominciassero a scoprire con qualche giudizio i muscoli ne' corpi ignudi"[9], inoltre rimaneva anche in Quilliet il medesimo riferimento alla morte dell'artista erroneamente collocata nel 1421 e la conseguente espunzione della *Battaglia* dal catalogo di Dello.

In ambito italiano la notizia del grandioso dipinto di Dello all'Alcazar di Segovia fu ripresa da Gaetano Milanesi nell'edizione commentata delle *Vite* vasariane[10], da Giuseppe Fiocco e Mario Salmi[11], che la consideravano una rara testimonianza perduta dell'attività del fiorentino in Spagna; mentre l'attribuzione fu rigettata completamente da Rathfon Post nella monumentale *A History of Spanish Painting*[12]. Il giudizio prezioso e limpido esposto dallo studioso statunitense nel lungo paragrafo dedicato alle vicende iberiche di Dello Delli si concludeva ritenendo del tutto infondata l'ipotesi relativa al possibile coinvolgimento dell'artista nella realizzazione del grande dipinto su tela, definita dallo studioso un "Chinese painted roll", sminuendo del tutto il valore dell'opera. Tale giudizio, fondato ancora una volta sull'errore della data di morte di Dello, trovava ulteriore accentuazione nella volontà di screditare i lavori di Quilliet accusato di plagio nei confronti di Ceán Bermudez[13].

Ad un anno di distanza dall'uscita del volume di Post il tema della *Battaglia dell'Higueruela* e di un possibile coinvolgimento di Dello tornava in maniera decisa nel volume di Zarco Cuevas dedicato ai *Pintores italianos* all'Escorial[14].

Le teorie di Post rigettavano categoricamente l'unica notizia riportata dalle fonti ottocentesche riguardo all'attività di Dello in Spagna e le affermazioni dello studioso furono accolte anche da Adele

[8] Quilliet 1825, p. 12.
[9] Vasari [1568] ed. 1971, III, p. 39.
[10] Vasari [1568] ed. 1878-1885, II 1878, p. 152.
[11] Salmi 1934; Fiocco 1966.
[12] Post 1930, p. 259, nota 1.
[13] Ibidem.
[14] "Este lienzo de que aquí se habla, que tenía pintada en él al claroscuro la batalla de la Higueruela, en tiempo de Juan II de Castiglia, se halló en un arcón del Alcázar de Segovia. Restaurólo Fabricio Castello y es probable que se haya perdido. Alguien lo atribuyó al pintor florentino Dello…": Zarco Cuevas 1932, pp. 127-128.

Condorelli, la prima in grado di fare luce sulle vicende biografiche essenziali per distinguere le personalità dei tre fratelli Delli pittori[15].

In anni più recenti, in particolare in ambito iberico, sono tornati sull'argomento, seppur in maniera alquanto approssimativa, Pilar Silva Maroto[16], Javier Campos y Fernandez de Sevilla[17] e Ana Echevarria[18], in contributi tematicamente slegati tra loro, spesso riprendendo quando già detto da Ceán Bermudez. Uno spunto importante di riflessione è arrivato invece dagli studi di Panera Cuevas, che, nel commentare la decorazione a fresco della cappella maggiore della cattedrale di Salamanca di cui oggi si conserva solo un lacerto con una scena di *Battaglia*[19], variegata nella attitudini dei personaggi, negli abbigliamenti e scorci naturalistici, registrava le possibili affinità, soprattutto iconografiche, proprio con la descrizione data da Ceán Bermudez della *Battaglia* dell' Alcazar di Segovia realizzata entro il quarto decennio del Quattrocento da Dello Delli, pittore di don Sancho e in seguito artista di corte di Giovanni II[20].

I percorsi degli studi, compiuti sia in ambito italiano, sia in ambito iberico, hanno però nel corso dei decenni lasciato cadere nella dimenticanza un dettaglio che per la questione della grande tela dell'Alcázar e per il percorso spagnolo di Dello Delli sarebbe risultato invece di fondamentale importanza: ricercare la fonte storiografica cui doveva aver attinto il Ceán Bermudez nel compilare il profilo biografico del pittore.

In occasione delle ricerca condotta in questa sede è stato possibile riconoscere tale fonte (grazie alle affinità testuali con quanto riportato dallo storico ottocentesco) nel contributo compilato all'inizio del Seicento da fray Joseph de Sigüenza, letterato di spicco alla corte di Filippo III, il quale, nei monumentali volumi sull'ordine di San Girolamo, offre una descrizione molto estesa e dettagliata della *Battaglia* dell'Escorial posta a confronto con la grande tela dipinta rinvenuta nell'Alcázar di Segovia, in larga parte sovrapponibile al testo di Ceán Bermudez:

"Esta pintada alli la batalla que el Rey don Iuan el segundo dio a Los Moros de Granada en la misma Vega…La ocasion de pintarse aqui esta batalla, fue que en una torre del Alcaçar de Segovia, en unas arcas viejas, se hallo un lienço de ciento y treynta pies de largo, donde estava pintado de claro y obscuro que no tenia mal gusto de pintura para aquel tiempo el que la hizo**.** Mostraron el lienço al Rey nuestro fundador, y contentole, mando la pintassen en esta galeria. Y es cosa muy de ver la estraña diferencia y generas de trages y habitos, las varias formas de armaduras y armas, escudos, celadas, adargas, pavesses, balletas ó ballestones, lanças, espadas, alfanges, cubiertas de cavallos, vanderas, pendones, divisas, trompetas, y otras maneras de atabales y atambores, y tanta diferençias de jarcias en unos esquadrones y otros, que hacen estraña y apacible vista. En una parte se vee la gente de

[15] Condorelli 1968.
[16] Silva Maroto 2001, pp. 183-185. Anche in: Silva Maroto 2006, pp. 299-300.
[17] Campos y Fernandez 2001, pp. 195-196.
[18] Echevarria 2009, pp. 55-57.
[19] Vedi capitolo 3, paragrafo 3.2.1.
[20] Panera Cuevas 2000, p. 54.

a pie, puesta por sus hileras; en otra los de a cavallo en sus esquadrones concertados; unos marchando, entonces no se sabia este termino, que con otros muchos de la milicia nos ha venido, sin averlos menester, amigos de novedades. En otra se veen los unos y los otros revueltos en la lid, unos caídos, atropellados, heridos, muertos, rebolcandose en su sangre, atraverssados de las lanças, cavallos sueltos sin dueño corriendo por el campo; otros desjarretados. En una parte del paño se vee como sale el Rey de su tienda, con gran aconpañamiento, puesto en orden de batalla. En otra se halla dentro della, rodeando de Moros, hiriendo y matando entre ellos, Don Alvaro de Luna lo mismo con no menos acompañamiento que el Rey. En otro extremo se pinta el alcance que haze nuestra gente victoriosa, y la rota de los moros matando y hiriendo en ellos, mezclados, y á las bueltas por entre las arboledas, huertas y caserías, casi hasta los muros de Granada. Parecense las Moras subidas por las cuestas y por las torres, vestidas al proprio con sus habitos cortos y almalafas. Como aquí en la galeria esta colorido lo que en el lienço original no es mas que aguadas claro y obscuro, y las ropas, sedas, lienços y almayçares, y los sayetes y sobre vistes de las armas son de tan varios colores, y están tan al natural y tan bien imitado, todo haze una hermosissima vista. Crecieron también un poco mas las figuras de como están en el original, y ansi se goza todo bien, y es de mucho entretenimiento considerar tantas maneras de posturas, acciones y movimientos y afectos, tantos tropeles de gente encontradas, a pie y a cavallo; unos a la brida, otros a la gineta, unos con arneses enteros y armas dobles, otros de mas lingera armadura, otros medio armados y otros medio desnudos. Todo esto figuraba aquel lienço con solos los claros y obscuros, harto propriamente en los pedaços que estavan mas enteros, porque en otros estava comido, roto y gastado, por el descuydo de los que lo avían de tener mas guardado" [21].

Le medesime affermazioni circa l'esistenza della monumentale scena di *Battaglia* e le affinità con la versione su muro dell'Escorial possono ritrovarsi in un ulteriore, preziosa fonte di poco anteriore alla precedente: il *Sumario*, redatto nel 1589, quindi a pochissimi anni della riscoperta del dipinto, da Juan de Herrera architetto generale del re Filippo II d'Asburgo, committente del ciclo dell'Escorial. Chiamato a descrivere gli ambienti della residenza castigliana ricordava che nella Galleria Reale dell'Escorial "en el muro della Iglesias en todo el esta pintada la Batalla, qui dizen de la Higueruela qui el Rey don Iuan el II dio alos Moros de Granada en la misma Vega, seta al natural de comò paso, y la ordine due tenia en al assento del Real, y Los traje de Los ombre de armar ginetes y esquadrones de lancerai pavese y ballesteria, comò entonces se usava, saccone de una pintura de un lienço qui se hallo en una torre Antigua del Alcaçar de Segovia due tenia del largo 130 pies, hecha la cintura del mimo Tiempo qui se dio la batalla. Su Magestad la hizo pinta en esta galeria, porquè se conservasse quella antiguedad, qui es mucho de ver y de estimar"[22].

[21] de Sigüenza 1605, II, p. 604. Il nome di Siguenza era già riportato da Ceán Bermudez in relazione però ad altre questioni legate al monastero dell'Escorial, ma non direttamente alla tela della Battaglia dell'Higueruela. Fatto che ha dissuaso la critica dall'individuare nello storico iberico la fonte originaria della narrazione di Bermudez.
[22] Herrera 1589, p. 18v.-r.

Nessuna delle due fonti collega l'opera alla mano di Dello Delli, ne ricorda, come lasciava intendere il Quilliet, la presenza di una possibile firma dell'artista, tuttavia la descrizione puntuale e attenta riportata dei due letterati consente di percepire le strettissime affinità con i lacerti di affresco che si conservano a Salamanca e di tracciare anche nel caso della grande tela dell'Alcazar il profilo di un autore che, dal punto figurativo e compositivo, risulta perfettamente compatibile con quello del pittore fiorentino o di un artista a lui molto prossimo.

Il testo di Juan de Sigüenza, steso probabilmente osservando direttamente l'opera, rivela la capacità dell'autore nel rendere la straordinaria varietà di attitudini, di vestigia, di personaggi caratterizzati, di armi e fatti, ma soprattutto la disinvoltura nell'architettare una narrazione articolata su più quadri sinottici omogenei, il tutto esaltato dal fatto che il pittore fosse riuscito a far ciò senza ricorrere all'ausilio dei colori, confermando la sintonia di quel fatto artistico sia con il percorso artistico di Dello, che, poco prima della partenza della Spagna, forse era stato coinvolto al fianco di Paolo Uccello nella decorazione a monocromo del Chiostro Verde di Santa Maria Novella, sia con l'analoga attitudine mostrata da Sansone nel cantiere della cattedrale di Àvila. Qui il minore dei fratelli Delli è chiamato ad eseguire nel 1466 un ciclo murale con *Storie della Genesi* de "blanco y prieto" (la stessa tecnica con cui viene eseguita anche la tavola della Sant'Anna del museo della cattedrale abulense), ma anche a dipingere un "pabellón" (tendaggio) per il *Sepolcro di San Vicente* in cattedrale, fatto cucire ed assemblare a maestro Isaq Faros e decorato da Sansone con motivi a bande colorate (6 luglio 1468)[23].

Paragonando la corposa descrizione di Juan de Sigüenza con la scena affrescata nella parete della cappella maggiore della cattedrale di Salamanca, possiamo effettivamente scorgere una stretta concordanza tra il testo letterario e la capacità di analisi descrittiva, sopraffina e lenticolare di ciascun personaggio, delle fogge di armature di soldati e cavalli, dell'ambientazione naturalistica e del repertorio faunistico e vegetale visibile nel lacerto della *Battaglia* salamantina - oggi comprensibile grazie anche alla ricostruzione grafica presentata da Panera Cuevas (**cap. 3, fig. 81**) - progettata probabilmente da Dello intorno al 1440, la cui esecuzione passò poi nelle mani del fratello Niccolò che la tradusse sulle pareti della cappella nel 1446[24].

Inoltre, a conferma di un'analoga concezione compositiva di stampo narrativo, quella stessa attitudine cronachistica e descrittiva che ispirò le due *Battaglie dell'Higueruela* emerge non a caso anche nella scena dell'*Adorazione dei Magi* del retablo di Salamanca (**cap. 3, 8a**), dove il corteo che si snoda tra le allisciate e affusolate doline assume le forme di una lunga, serpentina sfilata di cavalieri e armigeri a cavallo con alabarde, lance e scudi che dal fondale spuntano verso metà della scena su cavalli riccamente adornati e si portano sul primo piano nelle forme di una fitta folla di soldati in un corteo serpeggiante, dalle acconciature a turbante tra cui risaltano moreschi, ricchi mercanti, eleganti paggetti porta armi, militari d'alto rango, forse un autoritratto dell'autore nelle vesti di cavaliere (la

[23] A.H.N., Clero, Códice 451-B, f. 52. Il documento è citato in: Silva Maroto 1971, p. 160. Trascritto integralmente in: Sanz Fuentes 2014, pp. 243-244, n. 610. Si veda APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 83.

[24] Panera Cuevas 2000, pp. 43-48. Sulla decorazione della cappella maggiore della cattedrale vecchia si rimanda al 3, paragrafo 3.2.

prima figura in piedi sulla sinistra col tipico cappello a calzetta alla fiorentina), infine i tre *Magi* abbigliati come ricchi mercanti, in vesti di pelliccia preziosamente bordate e foderate, impreziosite da medaglioni, collane e berretti regali in tessuto e decorazioni in oro e finissimi calzari orientaleggianti. Lo stesso fasto, riformulato secondo criteri figurativi e compositivi pienamente rinascimentali, lo si scorge anche nelle scene con la *Cattura di Cristo*, la *Resurrezione* e l'*Andata al Calvario,* dove le mani dei tre fratelli sembrano convivere.

La differenza tra i testi pittorici delle due battaglie, Salamanca e Segovia, analoghe da un punto di vista compositivo e descrittivo, doveva riguardare essenzialmente il procedimento esecutivo e il materiale utilizzato. Da questo punto di vista è interessante notare come il testo di Juan de Sigüenza, a differenza delle fonti più recenti che riportano genericamente il termine "lienço" (tela), parla invece di "paño", un termine che lascerebbe intendere come la *Battaglia* dell'Alcazar fosse dipinta su una superfice molto estesa di tessuto differenti dai comuni *tapices*, termine con cui venivano solitamente indicati gli arazzi.

Negli anni del regno di Giovanni II e di suo figlio Enrico IV i numerosi inventari o descrizioni delle dimore reali ma anche dei più importanti membri del consiglio reale o di cerimonie pubbliche in cui questo genere di manufatti veniva ampiamente impiegato, il termine *paño* è impiegato indistintamente per differenti tipologie di opere, tutte con la medesima funzione esornativa o araldica: gli *alfombas* o *manta da suol*, tappeti destinati a decorare pavimenti di altari ecclesiali o domestici che univano tradizione mudejar con la simbologia castigliana[25], i *paños da pared*, stole di seta o di lana appesi sulle pareti delle stanze di rappresentanza destinati secondo l'usanza castigliana ad essere dipinti con insegne reali, stemmi araldici, motivi allegorici[26], opere di carattere più spiccatamente decorativo rispetto ai cosiddetti *panos franceses*, termine con cui si indicavano invece gli arazzi con provenienza transalpina tessuti con scene narrative di carattere sacro o mitologico[27]. Una tipologia analoga era costituita da *las colchas,* copriletto di lana o seta riccamente decorate anche in questo caso con storie mitologiche o araldiche, spesso ad uso funerario[28].

La descrizione offerta da Sigüenza per la grande *Battaglia* rinvenuta nella torre dell'Alcázar di Segovia lascia quindi chiaramente intendere come quella grande "storia" non fosse realizzata alla stregua di un arazzo, ma dipinta a monocromo su una superficie composta, date le dimensioni, da più sezioni di

[25] Esistevano almeno tre fabbriche di questi manufatti situate ad Alcaraz, Hellín e Cuenca. L'impiego di questi manufatti è menzionato ad esempio nella descrizione della camera della regina Caterina di Lancaster o nell'inventario dei beni di Giovanni II: Cañas Gàlvez 2010, I, pp. 110-113.

[26] Come nel caso di quelli descritti sul finire del XIII nella dimora di Maria de Molina regina di Castiglia oppure quelli utilizzati per decorare le pareti della stanza del banchetto reale in occasione della visita dell'Infanta Eleonora d'Aragona a Valladolid nel 1428. Ivi, p. 111.

[27] Manufatti che il re Giovanni II e in seguito anche Enrico IV facevano acquistare dai loro delegati presso le principali fiere del Regno, come Medina del Campo o Tordesillas. La descrizione dei numerosi arazzi che ornavano le pareti delle stanze reali è contenuta nei vari inventari della camera del re Giovanni II e di quella del figlio Enrico IV custoditi in vari fondi presso l'Archivio General de Simancas. Per questo argomento si rimanda a: Cañas Gàlvez 2010, I, pp. 112-113, note 126 e 127. Per quanto riguarda più specificatamente le opere tessili possedute da Enrico IV presso l'Alcazar di Segovia si rimanda a: Ladero Quesada, Cantera Montenegro 2004, pp. 307-351; Ladero Quesada 2005, pp. 855-857.

[28] Cañas Gàlvez 2010, p. 114, nota 132

tessuto, forse di seta o lana, e realizzata secondo un procedimento tecnico che in linea con quanto già avvenuto con il retablo di Salamanca, fosse in grado di amalgamare la tradizione italiana (grande ciclo parietale a fresco) propria di Dello e il gusto della corte castigliana per preziosi paramenti da parete destinati a ricoprire ampie superfici dei saloni di rappresentanza o stanze adibite ad eventi celebrativi, solitamente decorati con emblemi araldici.

Emblematico per comprendere le modalità di allestimento delle dimore reali e nobiliari del tempo è la descrizione delle cerimonie che si svolsero nel 1428 a Valladolid per l'arrivo dell'Infante Eleonora d'Aragona. Nela sala predisposta ad ospitare il banchetto reale furono allestiti arazzi francesi, un ciclo de "panos colorados" e una coppia di tele *a pendant* che date le dimensioni della sala, 260 piedi (80 metri circa), dovevano essere davvero monumentali[29]. Parimenti, l'Alcázar de Escalona, residenza di don Alvaro de Luna, conestabile di Castiglia, in occasione della visita della coppia reale nel 1449 doveva apparire ornata con "paños franceses" e altri "paños de seda e de oro" con scene a carattere mitologico che si alternavano a ricchi repertori araldici e decorativi, secondo un gusto ampiamente documentato nelle stesse dimore di Giovanni II e di suo figlio Enrico IV[30].

Questo lascia intendere come anche la gigantesca *Battaglia dell'Higueruela*, uno degli eventi più importanti della dominazione Trastámara, fosse in origine concepita con questa medesima destinazione impiegando le doti del pittore fiorentino - ineguagliabile in quegli anni in Castiglia da parte di artisti locali - in un genere artistico capace di adattare le modalità del ciclo a fresco e le capacità narrative applicate alla decorazione di cofani e cassoni nuziali, tipico della tradizione italiana, alle grandi superfici tappezzate predilette dalla nobiltà castigliana. Nel considerare il percorso di inserimento di Dello all'interno della committenza reale non dobbiamo sottovalutare le capacità di integrazione dell'artista fiorentino in un contesto indirizzato come gusto principalmente verso dipinti fiamminghi, così come verso le oreficerie e le tappezzerie d'oltralpe. Tale consapevolezza dovette quindi orientare il percorso artistico di Dello e la graduale conversione verso un genere di pittura il più vicino possibile alle richieste di una committenza esigente, cimentandosi in questo particolare caso anche nella pittura di storia su tessuto.

Fu proprio la sosta del sovrano a Salamanca nel 1440, occasione durante la quale ebbe modo di osservare le abilità di Dello nel disegno generale delle cinquantatre scene del retablo e forse già degli affreschi delle pareti laterali, che dovette concretizzarsi il primo apprezzamento del sovrano verso il fiorentino e l'*incipit* per il suo futuro ingresso nel circuito di committenza della corte che lo portò nel giro di pochissimi anni al ruolo di "mayor fabrice magister" del re, come ricordato da Alfonso V il Magnanimo nel 1446[31].

Le caratteristiche tracciate finora della grande *Battaglia*, un dipinto su tessuto di quaranta metri, fanno pensare che dovette trattarsi di un'opera grandiosa paragonabile per effetto estetico al genere

[29] Ladero Quesada 2005
[30] Ladero Quesada 2005.
[31] Lettera del 2 giugno 1446 spedita da Alfonso V il Magnanimo a Giovannotto Pitti: APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n.18.

dell'arazzo e prossimo per tipologia di destinazione al ciclo dell'*Apocalisse* (sette pezzi ciascuno di 23 metri) progettato e disegnato sul finire dell'ottavo decennio del XIV secolo da Jean de Bondol (Jean Hennequin de Bruges)[32] e tessuto a Parigi dall'arazziere Robert Poisson per Luigi I d'Angiò[33].

La *Battaglia* doveva essere collocata originariamente nel salone di rappresentanza di una delle residenze della Corona, ad esaltazione dell'impresa militare più importante condotta dal sovrano. Non possiamo dire con certezza se quel luogo fosse l'Alcázar di Segovia, dove fu ritrovata sul finire del Cinquecento, o se fosse giunta lì in un momento successivo. Una delle peculiarità della corte era infatti il suo carattere itinerante, le residenze del sovrano cambiavano di frequente prediligendo di volta in volta i principali e strategici centri del Regno di Castiglia dotati di appositi palazzi per ospitare ambascerie, la corte ed il consiglio del re. Sappiamo che la città di Segovia fu eletta capitale tra il 1424 e il 1428, nel 1430, nel 1433 e tra il 1434 e il 1435. Qui, già al principio del XV secolo, Giovanni II e la regina Caterina di Lancàster avevano avviato una serie di interventi di recupero dell'antico Alcázar, facendo realizzare per esempio la "Sala de la Galera" o "Salón de Embajadores", voluto dalla regina, ordinando l'erezione della "Torre Nueva", detta anche "Torre de Juan II" (forse proprio la stessa dove venne ritrovata da Filippo II la *Battaglia dell'Higueruela*) o ancora la "Sala de las Piñas" decorata in stile *mudejar,* voluta dal principe Enrique e conclusa già nel 1452[34].

La tela di Dello, pur non risultando tra il corposo numero di *tapices* della "Camera regia" di Giovanni II realizzata nel 1453 in cui compaiono solo "paños franceses"[35], avrebbe comunque potuta essere stata eseguita per una delle principali dimore reali, in particolare, per la sua centralità e per l'importanza evocativa del soggetto rappresentato, per il Real Alcázar di Madrid, luogo centrale per le vicende della corte dove confluivano le più importanti ambascerie europee e in cui il sovrano Giovanni II doveva trovarsi proprio tra 1445 e nel 1446[36]. La tela in seguito potrebbe essere stata trasferita a Segovia durante il regno di Enrico IV, il quale scelse questa città come sua dimora prediletta insieme a Madrid. A Segovia nel 1465, durante la guerra civile di Castiglia che lo vide contrapposto alle fazioni nobiliari (farsa de Àvila), il sovrano ordinò il restauro proprio dell'Alcazar per aumentare il volume delle fortificazioni, in particolare delle torri, e qui, da Madrid, in previsione di un attacco fece ricoverare il tesoro della "Camera reale". La *Battaglia dell'Higueruela* non figura tra le numerose opere d'arte che il Re fu costretto ad alienare per sostenere le spese di guerra o affidare alla mano dei suoi ufficiali di corte[37]; è quindi probabile che per preservarla da eventuali danni o razzie, proprio in

[32] Jean de Bruges o Jean de Bondol (notizie tra il 1361 e il 1381) costituisce un parallelo molto importante per comprendere il percorso artistico di Dello tra le fila della corona castigliana. Anche il fiammingo, personalità poliedrica dedita alla pittura a fresco e alla miniatura divenne dal 1368 pittore reale di Carlo V di Francia e poco dopo pittore prediletto della regina, eseguendo progetti per arazzi, miniature e dipinti murali volti a celebrare l'esaltazione dinastica della casa d'Angiò: Prost 1892, pp. 349-352; Meiss 1967; Avril 1978; Id., in *Les fastes du Gothique* 1981, pp. 331-332, 335-337.

[33] Giry 1876, pp. 300-307; de Farcy 1897; King 1977, pp. 160-167; Joubert 1981, pp. 101-110; Muel 1996.

[34] Domínguez Casas 1993, pp. 311-315; Cañas Gàlvez 2007, p. 98.

[35] Cañas Gàlvez 2010, p. 112. Gli inventari relativi agli arazzi posseduti dal re risulta molto lacunoso e quello del 1453 non permette di comprendere quello che fu realmente il complesso delle opere che decoravano la camera del Re ma anche tutte le altre residenze della corona. L'inventario si conserva presso l'Archivio General de Simancas nel fondo Cuntadoría Mayor de Cuenta.

[36] De Paula Cañas Gálvez 2007, pp. 99-101.

[37] Ladero Quesada-Cantera Montenegro 2004, pp. 307-351.

quest'occasione l'opera venne riposta nella cassa in cui fu poi ritrovata negli anni finali del Cinquecento, perdendosene così memoria. L'opera non viene registrata infatti nell'inventario i beni di Enrico IV in deposito presso l'Alcázar di Segovia - soprattutto arazzi, "paños" o "colchas" - fatto fare nel 1475 a ridosso della morte del sovrano dalla sorella Isabella I di Castiglia che ereditò dal fratello defunto l'anno precedente[38].

[38] Ladero Quesada 2005, pp. 851-874.

4.2

DELLO DELLI AL SERVIZIO DI ALFONSO V IL MAGNANIMO

Quanto emergere dall'analisi del cantiere del retablo, dalle pitture della cappella maggiore di Salamanca e dal coinvolgimento di Dello nella grande tela con la *Battaglia dell'Higueruela* - qui riconsegnatagli - permette in maniera più coerente e fondata di comprendere gli onori con cui l'artista fiorentino veniva celebrato a Napoli nel 1446 dal re di Aragona Alfonso V il Magnanimo, cugino di Giovanni II.

Nel 1446 Dello partì dalla Spagna alla volta di Firenze con l'obiettivo di ottenere il riconoscimento da parte della Signoria fiorentina del titolo di cavaliere ottenuto al servizio della Corona di Castiglia. Nel corso del suo viaggio approdò a Napoli, forse per questioni puramente logistiche, ma presentandosi verosimilmente con intenti autopromozionali alla corte del sovrano aragonese che in quel particolare momento risultava impegnato, dopo la conquista del Regno di Napoli, in un accurato programma di esaltazione dinastica attraverso la costruzione e la decorazione del cantiere di Castelnuovo, futura sede della corte, e di altre roccaforti cittadine. Alfonso V cercò di trattenere presso di sé colui che al tempo risultava il principale artista di corte di Giovanni II, affidando l'incarico a due fidati personaggi della diplomazia catalana e castigliana al suo servizio, di portare direttamente al re suo cugino la richiesta scritta per ottenere il permesso di far lavorare Dello Delli nei cantieri aragonesi. Tale *iter* è oggi noto grazie a due lettere spedite da Alfonso V da Napoli, la prima delle quali datata 2 giugno 1446 e indirizzata al "Conde de Benavente" Alfonso Pimentel y Enriquéz, in cui il re consapevole della fama dell'artista e della singolare capacità nel campo della geometria e delle scienze dimostrative mostrate in occasione del breve soggiorno già svolto a Napoli, chiedeva la possibilità di impiegare il fiorentino nel cantiere di Castelnuovo[39].

Al di là però delle questioni di carattere artistico Dello Delli in quegli doveva trovarsi coinvolto in un intenso circuito di interazioni familiari, accordi politici e diplomatici, che, secondo assodati meccanismi di mecenatismo artistico, trovavano riverbero nello scambio e nella circolazione di maestranze ed opere tra i regni di Castiglia e d'Aragona.

[39] La lettera fu resa nota la prima volta in: Rubió 1947-1951, I, p. 29, in seguito pubblicata in: Panera Cuevas 1995, pp. 336-337; Panera Cuevas 2000a, pp. 235-236, doc. 9. Si veda: APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 17.

L'intermediario scelto da Alfonso V per ottenere il favore del cugino Giovanni II era infatti Alfonso Pimentel (morto a Benavente nel 1461), figlio di Rodrigo Alonso (o Alfonso) de Pimentel, II conde de Benavente e Leonor Enríquez de Mendoza, militare e nobile castigliano all'epoca uno dei personaggi più importanti ed influenti dell'esercito di Castiglia entrato a far parte per successione, dopo la morte del padre nel 1440, del 'consiglio' di Giovanni II ed insignito della "Grandeza de España", il più alto grado tra le gerarchie nobiliari, secondo solo ai membri reali. Alfonso, inoltre, era fratello di Beatriz Pimentel y Enriquéz, andata in sposa nel 1442 all'infante Enrique d'Aragona, fratello di Alfonso V il Magnanimo, anch'egli membro del consiglio reale di Castiglia nonché cugino acquisito del sovrano. Un legame matrimoniale che andava a rinsaldare con un rapporto tra la corona di Castiglia e gli Infanti d'Aragona falcidiato solo pochi anni da pericolosi dissidi che stavano per condurre ad un gravissimo conflitto diplomatico interno al regno[40].

Il motivo che spinse Alfonso V a rivolgersi direttamente ad Alfonso Pimentel per garantirsi i favori di Dello, oltre ai suddetti vincoli parentali e al ruolo influente presso il re di Castiglia, potrebbe ricercarsi a ragione anche in un'attività svolta dal fiorentino a ridosso della partenza per l'Italia al servizio diretto dell'influente nobile e militare castigliano. A questo proposito risulta assai interessante uno spunto offerto da Richard Tate secondo il quale proprio in quel 1446 Alfonso Pimentel aveva coinvolto il pittore nella decorazione della sua biblioteca[41]. Non conosciamo le fonti bibliografiche o documentarie da cui lo studioso ricavi la notizia - il riferimento indicato nel testo in realtà non accenna minimamente a tale questione[42] - sappiamo però che proprio in quegli anni il conte di Benavente stava provvedendo effettivamente alla formazione di una corposa biblioteca che, insieme a quella del Marchese di Santillana e del marchese de Haro, era fra le tre principali biblioteche laico-umanistiche della corona di Castiglia, dopo ovviamente quella reale[43]. Dello stesso avviso è Yarza Luaces che interrogandosi sui possibili interessi verso la coeva produzione artistica dei facoltosi uomini di lettere nel giro più stretto del sovrano, come appunto il marchese di Santillana o lo stesse Alfonso Pimentel, suggerisce la presenza di un accordo lavorativo tra l'artista e il conte di Benavente[44].

La seconda lettera spedita da Napoli il 2 giugno 1446 da Alfonso V fu scritta in latino e aveva come destinatario il "magnifico viro" Giovannotto (o Giovannozzo) Pitti, definito, in riferimento a Dello,

[40] Le rivolte coinvolsero due frange della nobiltà castigliana che si contesero il dominio dei territori del Regno di Castiglia: si affrontarono da un lato il conestabile di Castilla, don Alvaro de Luna, vicino a Giovanni II e dall'altro la lega nobiliare guidata dai due infanti di Aragona Giovanni e Enrico figli di Fernardo de Antequera. Le lotte sono indicate come "Guerra civile castigliana", combattuta tra il 1436 ed il 1445 e conclusasi con la battaglia di Olmedo: Álvarez Álvarez 2007, pp. 727-744; Vicens Vives 2007, pp. 745-774.

[41] Tate 1982, p. 173.

[42] Ad essere citato è il contributo di Rubió in cui è pubblicata la missiva di Alfonso V ad Alfonso Pimentel: Rubió 1951, pp. 29-30.

[43] La consistenza originaria della biblioteca è documentata da un prezioso inventario realizzato tra il 1443 e il 1461 che attestava la presenza di ben 126 volumi raccolti secondo il gusto corrente delle principali biblioteche umanistiche della corona, delle principali famiglie aristocratiche castigliane e delle biblioteche ecclesiastiche e capitolari della regione. La presenza del terzo Conde de Benavente tra i membri principali del consiglio di Giovanni II permetteva al Pimentel un accesso diretto alla biblioteca reale, a ricevere prestiti da parte del Re di preziosi volumi, ricopiati e tradotti per mezzo di due importanti eruditi al servizio del conte, lo scrivano Manuel Rodríguez e Pedro de Chinchilla: Beceiro Pita 1982, pp. 135-145.

[44] Yaza Luaces 2003, pp. 273-274.

"consiliario et compatri devoto nobis plurimum dilecto"[45]. Nato a Firenze nel 1402 e lì morto nel 1478, il Pitti appartenente alla celebre famiglia di mercanti fiorentini, si era iscritto già tra il 1424 e il 1425 all'Arte di Calimala e negli stessi anni era entrato come camerlengo nel corpo dei Dieci di Balìa. A differenza di altri importanti esponenti della sua famiglia, come il cugino Luca di Buonaccorso, Giovannotto si distinse per le numerose cariche ricoperte nell'ambito dell'amministrazione della città di Firenze e in particolar modo per il ruolo di diplomatico che ricoprì tra il 1438 e il 1451 e che lo impegnò come ambasciatore prima in Spagna e, dopo la conquista della città, anche a Napoli presso Alfonso V d'Aragona che gli concesse nel 1443 il cavalierato[46]. A differenza della lettera inviata ad Alfonso de Pimentel in quella indirizzata al Pitti, il quale probabilmente non aveva con Dello lo stesso rapporto di familiarità del nobile castigliano, il re si premurava di sottolineare il ruolo di spicco raggiunto dall'artista presso Giovanni II elogiandolo per il ruolo di "maior fabrice magister" ricoperto presso il cugino sovrano ma anche con l'appellativo di "nobilis et egregius miles".

È da credere che il motivo di inviare la stessa richiesta attraverso due distinti canali diplomatici fosse indice della solerzia con cui Alfonso V avrebbe voluto portare a termine i cantieri avviati a pochi mesi dal suo insediamento alla corte napoletana, soprattutto quello di Castelnuovo, dove avrebbe dovuto insediarsi la corte. Entrambe le missive vennero infatti affidate all'agente de re Arnaldo Fenodella, personaggio che ritroviamo numerose volte nelle cedole della tesoreria d'Aragona relative proprio alle maestranze attive in quel cantiere. Le esigenze del sovrano, implicite nelle due lettere partitte da Napoli, si erano già d'altra parte manifestate nell'aprile precedente quando aveva spedito (30 aprile) dalla città partenopea un'altra missiva, della quale sfortunatamente oggi non conosciamo né destinatario né luogo di approdo:

"Lo rey Darago e de les dos Sicilies, etc. Perço com Nos havem mester de tu e de la tua art en les obres del nostre castello nou de Napols, les quals de present fem fer, te manam que vista la present e quant pus prest te sera possible, ten vingues en aquestes parts com te siam molt necessary per les dites obres. Certificantaste que ab nostres letres havem manat al justicia de Arago que de les pecunias de la Batlia general de Regne Darago te done e faça donar tot lo que havras necessari per ton desempachament en la dita tua venguda. E ages bona speranca que per Nos seras tractat, Essent acì, per manera que coereras te Havre per accepte e ports ici ben viure"[47].

La lettera venne analizzata per la prima volta da Roberto Filangieri Candida che indicava in Barcellona la città didestinazione, senza tuttavia spiegarne le motivazioni[48], ipotesi ripresa anche da Ferdinando Bologna[49]. Il fatto che la lettera sia stata scritta sul finire del mese di aprile, che si rivolga

[45] Archivio della Corona d'Aragona, reg. 2654, f. 43v. (2 giugno 1446). Pubblicata in: Condorelli 1968, p. 206; Panera Cuevas 2000a, p. 236.APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 18.
[46] Böninger 2015. Giovannotto Pitti il 23 marzo del 1443 venne onorato con le consuete insegne cavalleresche e con le armi di Parte Guelfa dalla signoria fiorentina: Salvemini 1896, p. 145.
[47] La lettera è trascritta in: Giménez Soler 1909, pp. 226-227.
[48] Filangieri Candida 1938, p. 11.
[49] Filangieri Candida 1938, p. 43, nota 2.

ad un maestro di considerevole fama cui era stata promessa una lodevole ricompensa monetaria, che il re dichiari a inizio di giugno (nelle altre due epistole) di conoscere già da tempo la fama di Dello e infine, che tra la fine di maggio e i primi di giugno proprio l'artista fiorentino si presenti a Napoli, porterebbe a mettere in relazione i fatti e a identificare in Dello Delli il destinatario della missiva. Tale supposizione, per quanto affascinante, trova delle difficoltà nei tempi davvero molto stretti che intercorsero tra la data di compilazione della prima lettera e l'arrivo del fiorentino a Napoli sul finire del maggio. In poco meno di un mese dobbiamo infatti calcolare quanto meno il tempo di due viaggi navali (andata della lettera e il tempo di viaggio di Dello per raggiungere Napoli), il tempo di ricezione della missiva legato alla posizione di Dello in quel particolare frangente cronologico (vedremo più avanti come nel 1446 si trovasse a Siviglia) e il raggiungimento dell'imbarco più vicino (da Siviglia era Cadice), elementi che condizionarono non poco il tempo di arrivo a Napoli.

Appare quindi a mio avviso più percorribile l'ipotesi che la lettera - diretta senza mediazioni verso un personaggio che doveva avere una certa familiarità con lo stesso Alfonso V - fosse destinata a quello che al tempo risultava essere il principale architetto attivo per la Carona d'Aragona, oltretutto già impegnato in uno dei più importanti cantieri del tempo, la *Loja de los mercaderes* a Maiorca, Guillem Sagrera[50], come già ipotizzato in passato da Roberto Pane[51]. L'arrivo di Sagrera a Napoli è stato finora collocato dalla critica in vari momenti tra il 1447 ed il 1449, con una certa predilezione verso quest'ultimo frangente, successivo alla conclusione della guerra tra le truppe di Alfonso V e la Signoria Firenze e coincidente con la ripresa, dopo quasi due anni di fermo, dei lavori a Castelnuovo[52]. In realtà, come hanno potuto confermare recenti, nuovi documenti sull'attività di Sagrera, l'artista catalano si era messo in viaggio per Napoli già ad apertura del 1447 e nel corso dell'aprile avrebbe dovuto essere al servizio di Alfonso V, considerando che a quelle date risulta già sostituito nel suo ruolo di "maestro mayor" della cattedrale di Maiorca[53].

Tornando alle modalità e alle tempistiche dell'arrivo di Dello a Napoli vale la pena riportare la narrazione vasariana, utile a constatare la puntualità e la correttezza di larga parte delle affermazioni dello storiografo aretino sul nostro artista: "Dopo qualche anno, essendo stato delle sue fatiche realmente rimunerato, venne capriccio a Dello di tornare a Firenze, per far vedere agli amici come da estrema povertà fosse gran ricchezze salito. Onde andato per la licenza a quel re, non solo l'ottenne graziosamente (comecchè volentieri l'avrebbe rattenuto, se fosse stato in piacere di Dello), ma per maggiore segno di gratitudine fu fatto da quel liberalissimo re, cavaliere. Perché tornando a Firenze per avere le bandiere e la confermazione de' privilegi, gli furono denegate per cagione di Filippo

[50] Manote Clivilles 1986, pp. 577-589; Vaquer 2000; Sabater Rebassa 2003, pp. 169-179.
[51] Pane 1971, I, p. 148.
[52] Sulla data di arrivo di Sagrera a Napoli esistono pareri discordanti che lo vogliano al servizio de Re già dal 1447 (Manote Clivilles 2000, pp. 1729-1743), già dal 1448 (Bauza Adrover 1921, pp. 89-90) e dai primi mesi del 1449, secondo una più corretta revisione documentaria condotta da Filangieri Candida che menziona il Sagrera a Napoli dal gennaio e nell'ottobre dell'anno successivo in carica come protomaestro della fabbrica di Castelnuovo: Filangieri Candida 1938, pp. 40-41.
[53] Cifuentes Utrero 2015, pp. 509-510.

Spano degli Scolari, che in quel tempo, come gran siniscalco del re d'Ungheria, tornò vittorioso de' Turchi. Ma avendo Dello scritto subitamente in ispana al re dolendosi di questa ingiuria; il re scrisse alla Signoria in favore di lui si caldamente, che gli fu senza contrasto conceduta la disiderata e dovuta onoranza…"[54].

La concessione di quei privilegi da parte della Signoria fiorentina giunse realmente il 27 giugno del 1446 e, se è vero, come riporta Vasari, che la prima richiesta non venne accettata tanto da spingere Dello a richiedere un'intercessione epistolare al sovrano di Castiglia, non è da escludere che a quella data l'artista fosse a Firenze da almeno un mese e che, di conseguenza, il soggiorno napoletano sia da circoscrivere a pochi giorni. Dello sembrerebbe essere incappato nella stessa sorte toccata precedentemente al celebre condottiero Pippo Spano, cui nel 1410 fu negato e mai concesso il riconoscimento di quel titolo di cavaliere che aveva ricevuto dal re d'Ungheria[55]. Era questa infatti una prassi comune per gli organi cittadini ostili a riconoscere, *ipso facto*, privilegi cavallereschi conferiti da organi differenti e per la cui accettazione i richiedenti dovevano presentare un'apposita richiesta soggetta a verifica da parte del governo. Tuttavia, nel caso di Dello, difficilmente la Signoria fiorentina avrebbe potuto esimersi da un tale riconoscimento concessogli prima da Giovanni II ed in seguito anche da Alfonso V. La nobiltà cavalleresca o "milizia di cingolo" raggiunta da Dello doveva corrispondere al livello più basso sulla scala gerarchica feudale di cui potevano essere insigniti anche coloro che, pur non vantando ascendenze nobiliari, di nascita o per acquisizione, si erano distinti per meriti raggiunti, nel caso di Dello in qualità di "maior fabrice magister" e forse anche di 'vassallo' della stessa casa reale, titolo propedeutico a quello di cavaliere[56].

Fu in quel frangente fiorentino che il pittore, ricorda Vasari, ebbe modo di ricongiungersi con l'amico di vecchia data Paolo Uccello, che lo ritrasse nella figura di *Cam* nella scena dell'*Ebrezza di Noè* del ciclo in monocromo del Chiostro Verde di Santa Maria Novella[57]. La permanenza fiorentina di Dello non dovette prolungarsi troppo per via delle 'promesse' irrisolte con Alfonso V a Napoli e dell'incombente ritorno in Spagna dove personalmente il re aragonese aveva chiesto che il pittore facesse ritorno per ottenere il permesso dal cugino Giovanni II. L'inizio della guerra tra Firenze e Napoli che tra il 1447 e il 1448 determinò l'interruzione dei lavori di Castelnuovo rallentando i progetti artistici del sovrano, avrebbe potuto far saltare il piano di ritorno di Dello nella città partenopea e garantito un precoce rientro dell'artista in Castiglia, presumibilmente a Siviglia, centro della corona dove in quegli anni l'influenza dell'arte italiana faceva registrare un sostanziale incremento[58].

Così come per la tela della *Battaglia dell'Higueruela,* anche per il coinvolgimento di Dello nel cantiere di Castelnuovo non abbiamo nessun appiglio documentario; l'unico aiuto sarebbe potuto venire dalle

[54] Vasari [1568] 1878-1886, II 1878, p. 148.
[55] Poggio Bracciolini-Fortini 1843, pp. 180-181.
[56] Per la questione dei vari gradi di nobiltà cavalleresca e in particolare sulla terminologia e le valenze semantiche: Salvemini 1896.
[57] Vasari [1568] 1878-1886, II 1878, p. 148.
[58] Si rimanda al capitolo 5.

cedole della Tesoreria d'Aragona consultate dal Filangieri Candida ma molto lacunose proprio in quella finestra cronologica compresa tra il dicembre 1444 ed il settembre del 1446[59]. La costruzione della nuova fortezza aragonese, sulle forme della preesistente rocca angioina, era già stata avviata dal marzo del 1443 e proseguì a ritmo serrato sotto la direzione degli amministratori dell'opera, i catalani Arnau Sanz e Francesco Bonshoms, e con la direzione tecnica di Coluccio di Stasio fino al 31 dicembre del 1446[60].

La presenza e un impiego di Dello a Napoli dovette quindi combaciare con le primissime fasi del cantiere di Castelnuovo, che in quell'anno aveva visto l'erezione, per conto degli scalpellini catalani Bartolomeu Prats e Bartolomeu Villasclar, del muro di ingresso al castello e della copertura dell'accesso al vestibolo[61], ma che complessivamente si trovava ancora in una fase di progettazione embrionale, che andrà concretizzandosi solamente più avanti, a partire dall'attività di Sagrera (1449-1450) e tra il 1452-1453 con l'avvio dei cantieri scultorei, su tutti il sontuoso arco marmoreo d'ingresso alla fortezza cui lavorò una versatile *équipe* di scultori comprendente, Pere Joan, Pietro di Martino da Milano, Paolo Romano, Francesco Laurana, Isaia da Pisa, Andrea dell'Aquila, Antonio da Pisa e Domenico Gagini[62].

Dobbiamo quindi immaginare che l'impiego di Dello, elogiato per le sue capacità nel campo della prospettiva e delle scienze dimostrative, fosse stato pensato dal sovrano aragonese più a livello di progettazione architettonica che di decorazione plastica.

Si inserisce in questo contesto un celebre disegno del Museo Boijmans Van Beuningen (**fig. 5**), già in collezione Königs ad Haarlem, databile indicativamente tra il 1446 ed il 1452 e firmato alla base del foglio "Bonono de Ravena"[63]. Tale marchio aveva inizialmente spinto Leo Planiscig a riconoscere un coinvolgimento in quel disegno del maestro catalano Francesco Bonshoms o Bosom ricordato in numerosi pagamenti relativi a Castelnuovo di cui aveva preso la guida dal 1maggio 1444[64], ma le origini iberiche dell'artista rendevano però del tutto impercorribile tale ipotesi. L'impossibilità d'identificare l'autore firmatario del disegno - ricordata in ultimo da Frommel[65] - non identificabile con alcun nome coinvolto nel cantiere della fortezza aragonese, ne con altri maestri attivi presso le corti italiane e iberiche del tempo, non ha spinto la critica nel corso dei decenni verso ulteriori approfondimenti, anche se un'ipotesi degna di attenzione, ma difficilmente percorribile anch'essa, era stata avanzata già in passato da Hersey (1973), il quale suggeriva di collegare la firma del foglio di

59 Filangieri Candida 1938, pp. 23-24.
60 Filangieri Candida 1938; Hersey 1973, pp. 11-21.
61 Di Battista 1998-1999, p. 8
62 Filangieri Candida (1932, p. 465) ipotizza sulla base di alcuni pagamenti, in cui in realtà non compaiono riferimenti alla decorazione scultorea della struttura architettonica, l'inizio al 1453. Cornelius Von Frabriczy (1902, pp. 3-16) sulla base dei pagamenti contenuti nelle cedole della Tesoreria di Aragona ipotizzava invece l'inizio della decorazione plastica dell'Arco solo nel 1455: Sulla decorazione dell'Arco: Hersey 1973; Kruft-Malmanger 1977; Bologna 1987; Frommel 2008, pp. 13-36. Sulla decorazione scultorea dell'Arco di Castelnuovo un prezioso contributo risulta quello di Francesco Caglioti dedicato ad Andrea dell'Aquila: Caglioti 1993.
63 G. L. Hersey in *Pisanello* 1996b, pp. 418-419, cat. 290.
64 Sull'attività di questo maestro ricordata nelle cedole della tesoreria d'Aragona: Filangieri Candida 1938, pp. 10-14.
65 Frommel 2008, p. 13.

Rotterdam con il nome dello scultore "Bonomo de Rione Pinee", seguace di Paolo Romano attivo a Roma nel giro del cardinale Trevisan, che a detta dello studioso, in simultanea all'arrivo dei disegni spediti dal Trevisan avrebbe fatto giungere anche una statua marmorea della *Dea Partenope*[66].

La proposta più attendibile risulta a questo proposito quella di Fossi Todorow che faceva invece notare come, in realtà, sarebbe più prudente considerare la firma apposta su disegno di Rotterdam un'aggiunta posteriore, per via della grafia dubbia ma soprattutto riscontrabile anche in altri disegni di medesimo ambito pisanelliano tutti provenienti dalla collezione Lagoy[67].

È proprio all'ambito di Pisanello che la critica nel corso dei decenni ha voluto riconoscere in maniera più decisa la provenienza del disegno Boijmans, identificandolo in un progetto proprio per il grande Arco marmoreo di Castelnuovo, eseguito dalla mano diretta del maestro o da un artista attivo nel suo *entourage*, fatta eccezione per Ferdinando Bologna il quale sulla scorta delle due suddette lettere spedite da Alfonso V agli agenti di Giovanni II di Castiglia, ne riconduceva l'esecuzione proprio a Dello Delli, seguito, seppur con maggiore incertezza, anche da Fausta Navarro e Panera Cuevas[68].

Il foglio fu reso noto per la prima volta da Leo Planiscig nel 1933 che ne riconobbe immediatamente il rapporto con l'*Arco di Castelnuovo* collocandone l'esecuzione, per via di analogie grafiche ed esecutive con alcuni fogli di Pisanello, allo strettissimo ambito del maestro veneto[69].

Il parere dello studioso andava ad arricchire quanto ipotizzato da Fritz Burger il quale, già anteriormente alla scoperta del foglio di Rotterdam, aveva messo in relazione alcuni disegni dell'artista presenti nel *Codice Vallardi* conservato presso il Cabinet des Dessins del Musée du Louvre a Parigi, con la struttura marmorea del castello aragonese ipotizzando un coinvolgimento dell'artista anche nella progettazione del complesso[70].

Anche Filangieri Candida, riprendendo l'ipotesi di Planiscig, riconosceva nel disegno di Rotterdam un progetto di matrice pisanelliana, anche se riferibile a un artista di minor caratura rispetto al maestro, eseguito in un arco cronologico compreso tra il 1449 e il 1451, in un momento precedente la costruzione delle due enormi torri dell'ingresso, avviata dalla primavera del 1451 da quattro maestri muratori di Cava dei Tirreni: Onofrio di Giordano, Coluccio di Stasio, Carlo e Petrello de Marino[71]. Quello stesso progetto, privo dell'incombenza della due strutture murarie ai lati, avrebbe costituito la base della successiva decorazione plastica del prospetto marmoreo dell'Arco.

Una differente ipotesi fu proposta da Michael Baxandall il quale riconobbe nel disegno di Rotterdam uno studio preparatorio per un gigantesco affresco originariamente fatto realizzare per la stanza di

---

66 Hersey 1973, p. 25, nota 15. Paolo Romano, sponsorizzato verosimilmente dal cardinale Trevisan giunse a Napoli per essere coinvolto nei lavori di Castelnuovo forse già nel 1451, anche se una sua attestazione certa risale solo al 1453: Frommel 2008, pp. 15-18, con riferimenti bibliografici precedenti. Il riferimento al maestro "Bonomo de Rione Pinee" è riportato anche in: De Vitiis 2013, nota 41, p. 458, dove tuttavia non troviamo tracce della discussione sulla partecipazione di Dello Delli al contesto artistico della Napoli aragonese.

67 Fossi Todorow 1966, p. 121.

68 Bologna 1977, pp. 98-99; Bologna 1987, p. 16; Navarro 1987, p. 453, Panera Cuevas 1995, pp. 193-195, e nota 202.

69 Planiscig 1933, pp. 16-24.

70 Burger 1908, p. 67.

71 Filangieri Candida 1938, pp. 333-336; Di Battista 1998-1999, pp. 8-9, nota 11, con bibliografia precedente.

rappresentanza di Castel Capuano, l'altra fortezza aragonese sita al lato opposto della città, predisposta alla difesa dagli attacchi di terra ma al contempo fulcro della vita cerimoniale e politica della corte prima del completamento di Castelnuovo. L'opera, oggi perduta, descritta da Lorenzo Valla prima della sua partenza per Roma (1448) - termine *ante quem* per la realizzazione dell'affresco - fu commissionata da Giovanni Carafa e doveva comprendere l'immagine di Alfonso V a cavallo in armatura con ai lati quattro figure di Virtù (*Giustizia, Carità, Prudenza e Temperanza*) impreziosite da cartigli con versi in latino affidati a Lorenzo Valla e Antonio Panormita, letterati al servizio del re aragonese[72]. L'ipotesi che il disegno Boijmans fosse da riferire a quella perduta struttura scenica in Castel Capuano fu percorsa più avanti anche da George Hersey nei suoi due studi sull'Arco di Castelnuovo (1969; 1973), che confermarono ancora una volta l'attribuzione del foglio allo stretto ambito di Pisanello; ipotesi supportata dal fatto che nel 1444, in una lettera indirizzata al marchese Guglielmo Gonzaga, lo stesso artista aveva manifestato la ferma volontà di recarsi a Napoli, dove poi giunse tuttavia solo nella seconda metà del 1448[73].

Una nota integrativa alle varie ipotesi sul disegno Boijmans fu negli stessi anni proposta da Roberto Pane il quale, pur convinto dell'ascendenza pisanelliana dell'opera, poneva l'attenzione su alcune incoerenze metriche e strutturali nelle architetture dipinte del sontuoso prospetto aragonese che facevano propendere per un'attribuzione ad un suo seguace di Pisanello privo di esperienza in campo architettonico[74].

L'ipotesi dei legami con Castel Capuano formulati da Baxandall cadde in maniera definitiva con lo studio monografico sull'*Arco di Castelnuovo* di Kruft e Malmanger che posero l'accento sull'inequivocabile affinità morfologica e sulla stretta dipendenza tra il disegno olandese e il complesso plastico-architettonico del varco aragonese[75].

Un contributo importante per comprendere l'originaria destinazione del disegno Boijmans è stato in anni più recenti lo studio di Rosanna di Battista incentrato sull'evoluzione del cantiere attraverso l'analisi delle fonti documentarie riportate alla luce da Filangieri Candida e altre acquisizioni inedite. La studiosa faceva notare come la morfologia interna della struttura dell'edificio descritta nel disegno Boijmans (dove ben chiara risulta la presenza, dopo il portale ogivale d'ingresso, di un ambiente di passaggio voltato a crociera e costolonato in stile tipicamente catalano che immetteva direttamente nel vestibolo) sia perfettamente analoga alla conformazione interna dell'arco che risulta essere stata già eseguita nel 1446 per mano degli scalpellini catalani Bartomeu Prats e Bartomeu Villasclar[76]. Di conseguenza il disegno Boijmans , da attribuire alla cerchia pisanelliana e da datare in anni attorno al 1449, sarebbe per lei da riconoscere non tanto in uno studio per l'Arco marmoreo di Castelnuovo bensì in un progetto per quello che doveva essere l'originario varco di accesso al castello aragonese,

[72] Baxandall [1971] 2018, pp. 155-156.
[73] Rossi 1888, pp. 455-456; Venturi 1896, p. 49; Hersey 1973, p. 27.
[74] Pane 1975-1977, I, p. 171.
[75] Kruft-Malmanger 1977.
[76] Di Battista 1998, p. 13.

collocato in una posizione più interna rispetto alle due Torri attuali (costruite dal 1451 ma già in progetto), ma anche rispetto alla posizione poi assunta dall'Arco marmoreo stesso, che alle linee progettuali del disegno Boijmans dovette inevitabilmente ispirarsi. Il foglio di Rotterdam avrebbe quindi costituito una struttura architettonica decorata con una complessa iconografia aragonese posta sulla linea perimetrale della cinta muraria dell'edificio, precisamente in quel luogo dove tra il 1465 e il 1471 Ferrante d'Aragona fece erigere il portale interno a lui dedicato da Pietro di Martino di Milano[77]. In alternativa, la studiosa non escludeva che il prospetto raffigurato nel disegno anziché assumere le forme di una struttura architettonica compiuta, fosse da leggere come il fronte di una scenografia dipinta ideata per un monumentale apparato decorativo da realizzare all'interno di Castelnuovo in occasione di un avvenimento di rilevante importanza, come le celebrazioni per il matrimonio per procura che si celebrò a Napoli il 9 agosto del 1450 tra la sorella di Alfonso V, Eleonora d'Aviz y Trastámara (figlia del Re di Portogallo Edoardo d'Aviz e Eleonora Trastámara) e Federico III d'Austria, *alias* Federico III d'Asburgo (figlio di Ernesto I della linea Leopoldina degli Asburgo e di Cimburga di Masovia, figlia del Duca di Masovia Semowit IV). Per altro sappiamo che nel 1452, quando Federico III giunse finalmente a Napoli per ufficializzare le nozze ed essere incoronato dal sovrano aragonese, quest'ultimo promosse una serie di interventi volti a completare la sontuosa ornamentazione della sua residenza e a preparare l'accoglienza del re cristiano, concretizzatasi, come ricordano le fonti storiche, in straordinari archi effimeri, complesse scenografie teatrali distribuite tra il castello e la piazza dell'Incoronata promosse dalla colonia di mercanti fiorentini. Per magnificenza dovevano spiccare gli apparati collocati "all'incontro della Porta di Castelnuovo" e quello di fronte all'ingresso al Castello, elementi che confermano come la fortezza aragonese a quelle date dovesse essere ancora priva di un ingresso monumentale che non fosse ancora stata avviata la costruzione dell'Arco marmoreo[78].

Sulla ricostruzione dell'originaria destinazione del foglio Boijmans si è soffermato per ultimo Frommel, per il quale il disegno sarebbe da considerare una riproduzione, ottenuta tramite schizzo su foglio visto dal basso, di un modello ligneo tridimensionale in scala 1:1 che lo stesso Alfonso V fece erigere quale versione preliminare o dimostrativa della monumentale porta, ipotesi che potrebbe giustificare le imprecisioni prospettiche ed architettoniche che caratterizzano il disegno olandese, non paragonabile per minuzia prospettica e rapporti metrici con progetti architettonici coevi[79].

A fronte di tutti gli studi citati l'ipotesi a mio avviso più percorribile è che il disegno sia da intendersi come una sorta di schizzo o di progetto dimostrativo eseguito intorno al 1446 senza vincoli progettuali specifici, ma quasi a tradurre su carta, con vivacità e prontezza, il mirabolante universo araldico-

[77] Ivi, p. 14.
[78] La descrizione dei sontuosi apparati che accompagnarono quell'evento è contenuta in una cronaca anonima del 1452, in un manoscritto anticamente presso la Biblioteca del Comune di Napoli, disperso, di cui si conserva una copia presso la Società di Storia Patria di Napoli. Il testo è trascritto da autore anonimo nel numero del 1908 di Archivio Storico per le province Napoletane. Sulla questione: Di Battista 1998-1999, pp. 15-16, nota 48.
[79] Frommel 2008, pp. 13-36, p. 13-16.

iconografico che un sovrano illuminato come Alfonso V dalla conquista di Napoli nel 1443 si era impegnato con fatica ad ideare con il supporto del suo *entourage* di letterati e il consiglio di influenti personaggi. Il 22 marzo 1446 il Magnanimo aveva spedito a Roma al cardinale Alvise Trevisan, camerlengo del Papa Eugenio IV, una lettera di ringraziamento per alcune "ymagen e pinturas" fatte arrivare a Napoli come risposta al consulto richiesto da re su temi di carattere iconografico, tra cui l'erezione di una statua raffigurante la *Città di Napoli* in cui avrebbe dovuto identificarsi la capitale del nuovo Regno, immagine che potremmo identificare nella figura femminile seduta in trono al centro del prospetto Boijmans[80].

Osservando con attenzione il disegno possiamo effettivamente notare questo come si articoli su due registri, ciascuno legato a differenti livelli di percezione ottica: la fascia inferiore culminante nella serie di modanature aggettanti a creare una sorta di cornice marcapiano, e la fascia superiore. La parte bassa, in cui spicca l'apertura di gusto ancora fortemente gotico, con arco acuto affiancato da una doppia serie di elegantissime colonnine, una doppia, inusuale serie di abachi figurati, due putti reggi-ghirlanda e insegne araldiche, è costruita seguendo un punto di osservazione collocato molto in alto, circa a metà altezza dell'arco, mantenendo una parvenza di fuga prospettica solo nella digradazione dimensionale delle colonnine e della porta aperta, collocata al fondo di una galleria voltata a crociera.
La possente e aggettante cornice divisoria, descritta con fitti motivi di sapore antichizzante, dentelli, foglie lanceolate, ovuli e dardi, risulta molto avanzata rispetto alla linea di parete del frontespizio superiore ed introduce ad un secondo livello che solo apparentemente sembra ispirarsi al repertorio decorativo e architettonico di sapore classicheggiante. Possiamo cogliervi la compresenza di elementi tratti dal gotico catalano, come la fascia di edicole e bifore adorne di un sontuoso florilegio di guglie e gattoni ed elementi ancora gotici, come i due archi acuti che affiancano nella seconda galleria superiore nicchie voltate a tutto sesto.
Il primo livello della parte superiore appare in forte scorcio, con l'intrepida figura dell'armato a cavallo collocato quasi in bilico sulla balaustra al centro dell'arco classicheggiante, all'interno di un ambiente emisferico perfettamente calibrato e con la struttura architettonica delle due nicchie laterali di sapore pienamente rinascimentale, inscritte entro due paraste scanalate e capitelli corinzi. Il livello superiore, che presenta una esuberante, fantasiosa, commistione di caratteri classicheggianti, elementi architettonici ancora gotici e soluzioni esornative di gusto catalano, non presenta alcuna traccia della virtuosa sottinsù della parte inferiore, essendo concepita al contrario per una visione perfettamente frontale, come dimostrano le serie di statue e putti alati disposti nella galleria di nicchie o le insegne araldiche della cornice superiore.

[80] La lettera è pubblicata in Giménez Soler1908, pp. 224-225. Sulla questione dell'iconografia alfonsina e sulla possibilità di collocare una statua marmorea della Dea Partenope sul fronte dell'arco si rimanda a: Hersey 1969, pp. 161-87; Id. 1973, p. 25, nota 15

Il disegno Boijmans , per le suddette imprecisioni metriche e per la sovrabbondanza aneddotica ed iconografica che arriva ad intasare addirittura la percezione figurativa del prospetto, non sembrerebbe quindi potersi classificare come studio architettonico per l'*Arco di Castelnuovo* - secondo quella linea di pensiero tracciata anticamente da Fabriczy - né, sulla base di quanto suggerito da Di Battista, come un progetto per un arco effimero edificato per le celebrazioni tenutesi a Castelnuovo tra Eleonora di Portogallo e Federico d'Austria. Se così fosse stato, nel prospetto l'edificio avrebbe sicuramente presentato insegne araldiche dei rispettivi casati di appartenenza, come l'aquila bicefala degli Asburgo, il simbolo del Sacro Romano Impero o la croce su campo verde di casa d'Evi di Portogallo, mentre nel disegno Boijmans possiamo chiaramente leggere solamente un ricco repertorio iconografico ed araldico destinato all'esaltazione della corona aragonese e delle nuove acquisizioni territoriali alfonsine.

Nella fascia inferiore il varco gotico di accesso è affiancato da due insegne araldiche del Regno di Sicilia, con lo scudo coronato, inquartato in croce di Sant'Andrea, con al primo e al quarto le barre d'Aragona (qui ben visibili), mentre al secondo e al terzo, qui lasciati vuoti, avrebbero dovuto trovarsi le aquile di Svevia-Sicilia affrontate, a comporre il consueto stemma del Regno di Sicilia codificato dopo la conquista da parte di Alfonso nel 1442. Al di sopra della porta di accesso ai lati della ghirlanda spiccano invece, coronati da cimieri, gli stemmi speculari del Regno di Napoli secondo la morfologia araldica assunta anche qui dopo la conquista alfonsina, che introdusse nell'insegna del Regno di Napoli lo stemma con le bande di Aragona. La minuzia descrittiva dell'artista è in questo caso così nitida che possiamo perfettamente distinguere nel disegno Boijmans uno stemma inquartato al primo e al quarto con le barre di Aragona, mentre al secondo e al terzo con i blasoni angioini: le bande d'Ungheria, il tappeto di gigli Angioino e la croce di Gerusalemme. Al vertice del frontespizio chiudono l'eloquente apparato araldico-celebrativo quattro stemmi incoronati del Regno d'Aragona.

Il fatto che l'opera vada riferita ad un periodo antecedente il matrimonio in procura del 1450, è confermato ulteriormente dalla presenza di due emblemi propriamente alfonsini. Si tratta del motivo floreale collocato nel secondo livello dell'abaco di destra nella fascia inferiore, probabile allusione allo stemma dell'Ordine militare del Giglio - detto *della Giara* poiché il suo collare era costituito da giare con un doppio giglio (proprio come si vede nel disegno Boijmans) e un grifone reggente un cartiglio con il motto *Per Bon Amor* - voltato alla difesa della fede cattolica dai Mori e posto sotto il patronato di Maria Vergine[81]. L'ordine cavalleresco fu istituito dal padre di Alfonso, Ferdinando d'Aragona, il 15 agosto 1403 e in seguito fu importato da Alfonso anche nei territori peninsulari italiani dopo la conquista del Regno di Napoli e concesso, oltre ai più illustri nobili locali anche a personalità fuori del Regno[82]. Sul lato opposto possiamo invece scorgere un libro aperto, anche questo un emblema alfonsino, richiamo alle virtù di principe umanista ottenute attraverso le scienze e le arti liberali,

[81] Ipotesi già avanzata in: Hersey 1973, p. 22.
[82] Tra questi Goffredo Borgia, l'imperatore Federico III d'Asburgo e il doge di Genova Bernabò Adorno: Giustiniani 1692, pp. 714-716.

solitamente accompagnato dal motto *liber sum*; un emblema che compare insieme allo stemma dell'Ordine del Giglio nell'incipit dell'*Ufficio della Santa Croce* all'interno del *Libro d'ore* miniato per il sovrano aragonese da Leonardo da Besozzo (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1886)[83].

Alla luce di quanto detto finora è chiaro quindi che l'esecuzione del foglio Boijmans deve essere inserita in quella fase di ripensamento iconografico che impegnò il sovrano e l'intera corte aragonese tra il 1443 - anno del suo ingresso trionfale a Napoli - e il 1446, quando il varco di accesso al castello risultava già edificato così come la copertura a volte costolonate che immetteva al vestibolo, perfettamente raffigurata nel disegno Boijmans [84]; questo in ogni caso entro il 1447, quando la guerra con Firenze sopraggiunse a fermare i lavori che riprenderanno solo nel 1449 con i ritmi di un nuovo capitolato avviato sotto la guida del catalano Guillem Sagrera. A quel tempo le possenti torri cilindriche che ancora oggi vediamo nei vertici della fortezza ad incorniciare il prospetto marmoreo dell'Arco di Castelnuovo non erano ancora state costruite (verranno edificate a partire dal 1451), ma è verosimile immaginare che la loro presenza fosse stata già prevista e assimilata nell'ingombro spaziale delle torri dal disegno Boijmans che non a caso si distingue proprio per lo schema fortemente perpendicolare del prospetto concepito per inserirsi nel serrato spazio di due contrafforti[85].

La datazione del disegno, finora assegnato agli ultimi anni del quinto decennio, è forse la motivazione che ha mantenuto molto salda la critica su un'attribuzione in favore dello stretto giro di Pisanello il quale effettivamente è documentato a Napoli al servizio di Alfonso V a partire dall'agosto-dicembre 1448, ma che aveva già dal 1444 manifestato la volontà di trasferirsi nella città partenopea[86]. È tuttavia proprio l'analisi della produzione grafica del maestro - che a Napoli trovò importanti e significativi spunti nell'ordine di progetti per medaglie, tessuti e disegni architettonici - a far rigettare un tale riferimento, come aveva fatto d'altra parte anche Planiscig, il quale, pur trovando spunti dì confronto soprattutto araldici tra il progetto di medaglia per Alfonso V (Parigi, Musée du Louvre, n. 2486) e il disegno Boijmans , al contempo ne registrava le distanze a livello stilistico negando il diretto coinvolgimento dell'artista nel foglio olandese[87].

La bottega di Pisanello appare ancora oggi un problema complesso in virtù delle numerose personalità coinvolte al suo interno chiamate a rielaborare graficamente progetti e invenzioni del maestro determinando una multiforme contaminazione di soggetti, iconografie, modelli ed *exempla* antichi i cui disegni, ad opera dei collaboratori, andarono spesso ad incrementare i vari taccuini presenti in bottega rendendo difficile il riconoscimento delle varie mani[88]. Stando alla classificazione proposta da Maria Fossi Todorow, il disegno Boijmans rientrerebbe in un gruppo di disegni di "maniera scolastica"

[83] D. Cordellier, in *Pisanello* 1996b, pp. 422-423, nn. 294-295; Toscano 2010 pp. 14-15; Id. 2018, pp. 111-112, fig. 6.
[84] L'incarico risulta affidato ai maestri scalpellini di Maiorca Bartolomeu Prats e Bartolomeu Villascar: Filangieri Candida 1937, p. 35; Di Battista 1998, p. 8
[85] Frommel 2008, pp. 14-16.
[86] Hersey 1973, p. 27, nota 31.
[87] Planiscig 1933, pp. 16-24.
[88] Franco 1998, pp.71-86.

realizzati all'interno della bottega napoletana di Pisanello, dedita principalmente alla progettazione di suppellettili, apparati liturgici e repertori araldici, differenziate dalle altre opere grafiche riferibili al novero del maestro per l'esuberante e complesso repertorio figurativo[89]. Vi potremmo infatti riconoscere i frutti di un fecondo connubio tra la *forma mentis* di un arguto iconologo, quale avrebbe potuto essere Alfonso V intento a presentarsi nelle vesti di nuovo Federico II – a questo proposito sono lampanti i rimandi del foglio Boijmans e poi quelli dell'Arco marmoreo di Castelnuovo alla Porta di Capua - ed un artista di profonda sensibilità immaginativa, influenzato, ma indipendente, dal contesto figurativo pisanelliano[90], in grado di padroneggiare un vasto e anche disomogeneo repertorio figurativo composto di elementi d'architettura classica e della tradizione catalana.

Il foglio Boijmans, una sorta di apoteosi araldica e celebrativa aragonese, nacque verosimilmente come disegno illustrativo composto di getto prendendo spunto da un dato visivo concreto, ovvero l'arco voltato di ingresso al castello già realizzato nel 1446, e sulla base, è da credere, di un'idea progettuale comunicatagli dal sovrano. Difficilmente fu elaborato per prendere forma come un progetto architettonico autonomo o come una scenografia dipinta, irrealizzabile concretamente in quelle forme bizzarre, non misurate e figurativamente disomogenee.

Per questi motivi è a mio avviso più coerente accostarne l'esecuzione - come già proposto da Ferdinando Bologna e Fausta Navarro, e più recentemente da Silva Maroto[91] - alla mano di Dello Delli o quantomeno ad un artista a lui affine a Napoli tra il 1446-1447, svincolando così il disegno Boijmans da eventuali interventi pisanelliani.

Il coinvolgimento di Dello nel complesso di Castelnuovo, se veramente avvenne, dovette limitarsi esclusivamente ad interventi di ideazione o progettuali in un momento in cui gli spazi della residenza aragonese risultavano ancora in edificazione e il sovrano insieme al suo stretto *entourage* erano intenti a codificare un perfetto programma celebrativo per la capitale del nuovo Regno e la decorazione della futura residenza della corte. Questo genere di applicazione dell'artista fiorentino rientra perfettamente nella descrizione offerta nelle due lettere di Alfonso V in cui Dello Delli, artista di corte di Giovanni II di Castiglia e sovrintendente alle fabbriche reali, viene citato esclusivamente per le doti dimostrate nel campo delle scienze geometriche e dimostrative, facendo emergere pienamente il profilo di un artista ormai legato quasi esclusivamente alla progettazione architettonica che gli valse anche la celebre menzione del Filarete tra i più famosi e abili architetti coevi arruolabili per la costruzione della città ideale di Sforzinda[92].

Ci sono tuttavia altri due fattori da considerare nel valutare l'incidenza e la consistenza di un intervento del fiorentino nei cantieri della Napoli aragonese. Il primo è un fattore puramente cronologico in quanto il fiorentino, compiuto il primo soggiorno di pochi giorni tra fine di maggio e i primi giorni di giugno del 1446, si recò quasi subito a Firenze ed in seguito non sappiamo, causa anche

[89] Fossi Todorow 1966, pp. 120-121, n. 165.
[90] Come registra anche Dominique Cordellier: D. Cordellier, in *Pisanello* 1996a, p. 491.
[91] Bologna 1977, pp. 97-99; Id. 1987, p. 13; Navarro 1987, II, pp. 452-453; Silva Maroto 2006, p. 287.
[92] Filarete [1461-1464] ed. 1972, p. 206 (1.VI, f. 44).

la guerra tra aragonesi e fiorentini alle porte, se riuscì effettivamente a fare ritorno nella città partenopea o se, come sembrerebbe più probabile, rimase a Firenze per poi tornare definitivamente in Spagna, come confermerebbe la totale assenza del suo nome nelle cedole della tesoreria d'Aragona dopo il 1446. L'esecuzione di uno schizzo progettuale dell'Arco di Castelnuovo sulla base di un'idea mostratagli confidenzialmente dal re rimane quindi l'applicazione più pertinente ad una permanenza fugace dell'artista, ma dovendo immaginare un suo coinvolgimento nei cantieri aragonesi c'è un altro fatto da valutare, ben più importante, che riguarda le mire e gli interessi della committenza reale che in quel frangente, in linea con le principali dinastie d'oltralpe, era proiettato verso una duplice direzione: quella dell'arte fiamminga e, nel suo caso specifico, quella scuola pittorica catalano-valenciana.

Alfonso V il Magnanimo negli anni del suo regno napoletano aveva lasciato chiaramente emerge una particolare attenzione verso le opere del più importante maestro fiammingo del tempo, come Jan Van Eyck di cui era riuscito ad entrare in possesso, forse in occasione dell'arrivo a Napoli dell'ambasciata genovese 1444, del *Trittico Lomellini*, oggi perduto ma ricordato dallo storico Bartolomeo Facio, e sempre nel 1444 aveva fatto comprare a Valencia per la cifra di 2.000 sueldos un'altra tavola dell'artista col *San Giorgio a cavallo*, poi spedita a Napoli via Barcellona sulla nave del genovese Jacobo de Negroni[93]. L'amore per l'arte fiamminga si completava con gli sforzi, soprattutto a livello economico, fatti dal sovrano per l'acquisto di arazzi, già consistenti nel corso degli anni trenta, ma che si incrementarono notevolmente dopo il suo insediamento a Napoli. Gli acquisti comandati ai suoi agenti nelle Fiandre tra il 1446 e il 1450, lì spediti proprio con lo scopo di acquistare "paraments de ras" e "draps de ras" di vario formato e "de les pus belles ystories que poran trobar"[94], sono ben descritti, sia nei resoconti dei letterati della corte alfonsina sia da cronache locali, che ricordano le stanze di Castelnuovo completamente tappezzate e impreziosite da questo genere di manufatti[95].

A Napoli si ripropone inoltre il solido legame che prima della presa della città legava Alfonso V alla scuola artistica catalano-valenciana, con il soggiorno tra il 1442 e il 1448 del pittore Jaume Bacó, alias Jacomart, già pittore reale a Valencia, cui il re affidò l'esecuzione della pala d'altare per la cappella di Poggioreale, uno dei tre tempietti votivo-celebrativi fatti erigere ai tre ingressi della città di Napoli[96]. Per gli stessi motivi in seguito giunsero i due principali protagonisti dei cantieri aragonesi del tempo, l'architetto Guillem Sagrera e lo scultore Pere Joan che ebbero un ruolo fondamentale nel completamento architettonico di Castelnuovo e nella decorazione plastica dell'Arco marmoreo[97].

---

[93] Cornudella 2009-2010, pp. 47-49.
[94] Marinesco 1939, pp. 33-48, speciatim p. 39; Cornudella 2009, pp. 55-59.
[95] Ivi, p. 56.
[96] Fabriczy 1899, pp. 1-30, 125-158; Hersey 1973, p. 13. Più recentemente sul pittore Jacomart: Company 2006c, pp. 45-65; Leone de Castris 2012; Cornudella 2016, pp. 123-131.
[97] Kruft-Malmanger 1977; Manote Clivilles 1996. Id. 2000, pp. 1729-1743.

L'interesse nei confronti degli artisti italiani dovette limitarsi a maestri come Pisanello e Leonardo da Besozzo, i cui profili erano votati a generi artistici le cui radici affondavano, nel primo caso nella ripresa di repertori antichizzanti e celebrativi, nel secondo in un repertorio culturale e figurativo affine al gusto della miniatura d'oltralpe e del gotico internazionale. Nell'ambiente della corte aragonese le abilità di artista poliedrico come Dello, che nei consueti canoni interpretativi italiani ci immagineremmo impiegato per le sue capacità come scultore e pittore manifestate a Firenze prima e in Spagna poi, non trovarono invece spazio. Il fiorentino poté invece essere apprezzato per quelle doti messe in mostra nei cantieri della corona di Castiglia che in virtù della sua formazione fiorentina al fianco dei più importanti maestri del primo Rinascimento, erano ineguagliate nella penisola iberica.

4.3
SANSONE DELLI AD ÁVILA (1454-1490)

Sansone nacque a Firenze nel 1416, come si deduce dalla portata catastale redatta dalla madre monna Orsa nel 1427, in cui è detto di anni undici e al tempo non residente nella città dei Medici dal momento che, insieme al fratello maggiore Dello, aveva seguito il padre Niccolò a Venezia, là confinato in esilio dalla Repubblica fiorentina[98]. Fu presumibilmente al fianco del fratello Dello Delli, esperto di plastica fittile, metallurgo e pittore, che Sansone fece i suoi primi passi nelle discipline artistiche, tanto che nel 1430, fatto ritorno a Firenze, egli entrò nella fucina di un orafo (come si desume anche in questo caso dalla portata catastale della madre) ripercorrendo i medesimi passi del fratello avviatosi forse anche lui a quell'arte nella zona di "Vaccherecia" dove avevano sede le principali botteghe orafe fiorentine[99]. Nella successiva 'gravezza' del 1433, ormai sedicenne, di Sansone non viene specificato il mestiere e parimenti in quella del 1442, mentre nel 1446 pur avendo già lasciato Firenze - ricordiamo che è documentato a Salamanca nell'aprile del 1445 - è l'unico dei tre fratelli a comparire ancora nella portata catastale della famiglia e a mantenere dei rapporti con la città di nascita; stando alla dichiarazione catastale del 1446 si dice che proprio Sansone avesse spedito "uno procchuratore" dalla Spagna per ritirare dal deposito del Monte Comune una cifra considerevole di 1190 fiorini[100]. Nello stesso documento viene riportato che Sansone "sta e abitua in Sibilia corte di Spagnia" ed "è circa d'anni 14 che non fu mai in Firenze"[101]. Si tratta di un passaggio assai controverso imputabile ad un errore del notaio, difatti l'affermazione appena riportata non può riferirsi a Sansone, il quale aveva lasciato Firenze da appena un anno, al contrario andrebbe riferita al fratello maggiore Dello il quale, effettivamente, imbarcatosi sul finire del 1433 viveva in Spagna da quasi quattordici anni.

La corretta lettura di questo atto, se da un lato conferma la chiara intenzione del giovane Sansone di avviare la sua carriera in Spagna, seguendo l'esempio dei due fratelli maggiori, fornisce un interessante

[98] Sulle vicende biografiche di Sansone: Condorelli 1968, p. 208; Silva Maroto 1971; Bambach 2005a, Ead. 2005b; Silva Maroto 2006. Per la portata catastale del 1427 si veda: APPENDICE DOCUMENTARIA n. 3.

[99] APPENDICE DOCUMENTARIA n. 4, in cui viene indicato che Sansone "istà a l'orafo per le ispese d'ettà d'anni 12".

[100] Le portate catastali del 1430, del 1442 e del 1446 sono state già trascritte in: Condorelli 1968, pp. 208-211; Panera Cuevas 2000a, pp. 227-231. I documentati sono trascritti integralmente anche nella APPENDICE DOCUMENTARIA: nn. 3-7.

[101] Si fa riferimento alla dichiarazione catastale del 1446: APPENDICE DOCUMENTARIA n. 7.

e nuovo indirizzo di ricerca, finora non colto dagli studi, per rintracciare e tentare di ricostruire l'attività di Dello nella penisola iberica, in particolare a Siviglia, in un momento così evanescente della sua biografia, a metà tra il cantiere della cattedrale di Barcellona (1434) e il documentato viaggio tra Napoli e Firenze tra la primavera del 1446 e l'autunno del 1447[102].

Tornando quindi a Sansone, non è possibile accertare in quale momento abbia raggiunto Dello e Niccolò in Spagna, ma di sicuro si trovava già li nell'aprile del 1445, come attesta un documento conservato negli atti capitolari dell'Archivio della cattedrale di Salamanca, datato 19 aprile[103]. Si tratta con ogni probabilità dello stesso documento segnalato da Francisco Panera Cuevas nel suo monumentale volume sul retablo salamantino, segnalatogli da Antonio Casaseca, ma mai reso noto[104]. Affidandoci ad una lettura parafrasata del documento, oggi del tutto indecifrabile, apprendiamo che Niccolò incaricò Sansone di riscuotere dal "Dean" della cattedrale quattordicimila maravedíes, la moneta corrente castigliana: cifra che non deve intendersi a saldo del completamento del retablo, ma come una sorta di anticipo per il ciclo di affreschi dell'abside[105]. Come si è detto il cantiere del retablo maggiore di Salamanca si protrasse per circa cinque anni indicativamente a partire dai primi mesi del 1440 e la fine del 1445. Avere quindi un margine cronologico certo per fissare l'arrivo di Sansone significherebbe anche comprendere la reale consistenza del suo impiego nell'impresa: una partecipazione che ritengo non essere stata marginale, come fino ad ora asserito dalla critica.

L'assenza completa di testimonianze della sua attività come orafo documentata dalle citate portate catastali fiorentine, e quella nelle vesti di pittore prima di quelle date, rende alquanto complicato distinguere le peculiarità del suo stile all'interno delle cinquantatre tavole del grandioso e complesso altare salamantino. Escludendo le parti riconducibili a Dello e quelle riferibili (per affinità stilistica al catino absidale) alla mano di Niccolò, potrebbero riconoscersi, come detto, in quelle scene dove si manifestano le tracce di una terza personalità di cultura tipicamente 'italiana' in cui bene può ravvisarsi, in maniera più forte che nelle prove dei fratelli maggiori, l'assimilazione delle novità rinascimentali fiorentine degli anni trenta e dei primissimi anni quaranta (**figg. 6-12**).

Risponde a questo *identikit* stilistico un gruppo omogeneo di scene cristologiche, che si distinguono per l'assiepamento concitato dei personaggi sul primo piano, per gli sviluppi narrativi all'interno di una scatola spaziale più rarefatta, colma dell'incombenza delle architetture di sapore pienamente classicheggiante, per la solidità quasi neo-giottesca dei personaggi, descritti nei tratti fisionomici, e per un repertorio espressivo distinto da tutte le altre mani pseudo-fiorentine attive nel cantiere. Questo gruppo di tavole è capeggiato dalla *Guarigione dell'Emorroissa* (**cap. 3, 6c**) cui possono associarsi anche le tavole con l'*Entrata di Gesù a Gerusalemme* (**cap. 3, 2d**), *Cristo cammina sulle acque* (**cap. 3, 2c**), la *Discesa di Cristo dalla Croce* (**cap. 3, 10d**) e l'*Unzione di Betania* (**cap. 3, 3c**), scene i cui personaggi, pur

[102] Si veda al capitolo precedente 4, paragrafo 4.2.
[103] Vicente Baz 2008, p. 338, n. 895.
[104] Panera Cuevas 2000a, p. 56.
[105] Il documento cui si fa riferimento è del 19 aprile 1445: Vicente Baz 2008, p.338, n. 895. Si rimanda per il discorso relativo agli affreschi della cappella maggiore della cattedrale di Salamanca al capitolo dedicato: 3, paragrafo 3.2.

nelle differenti ambientazioni, si contraddistinguono per medesime facce descritte da arcate sopracciliari tese e inarcate, per i capelli filamentosi e compatti, solchi rugosi e canali nasali rigidi e spessi. Vi si possono inoltre accostare altre due scene come la *Crocifissione* (**cap. 3, 9d**) e l'*Andata al Calvario* (**cap. 3, 8d**)**,** in cui i caratteri emersi nel gruppo riferibile a Sansone Delli si amalgamano con elementi fisionomici, compositivi e formali riscontrabili nelle scene riferite a Dello Delli, che saltuariamente sembra ricomparire all'interno del retablo, ma anche quelle con la *Cattura di Cristo* (**cap. 3, 6d**) e la *Discesa dalla Croce* (**cap. 3, 10d**) riferibili ad una collaborazione tra Sansone e Niccolò. In quest'ultima storia in particolare, a testimonianza forse della forte ascendenza esercitata dalla pittura senese di primo Quattrocento su Dello, ereditata in seguito anche da due fratelli minori come vedremo anche più avanti con il *Giudizio Universale*, è importate evidenziare le analogie iconografiche e le scelte posturali, soprattutto nella figura del Cristo deposto, con il *Compianto* di Alberto di Betto di Assisi eseguito nel 1421 per la cattedrale senese di Santa Maria Assunta[106] (**cap. 2, fig. 25**)

L'unico, recente contributo in grado di offrire un nuovo approccio investigativo nei confronti della figura di Sansone, è arrivato dal ritrovamento di uno straordinario disegno su cartapecora a inchiostro bruno e pietra nera, tempera bruna, acquarello e *gouache*, raffigurante *Cristo alla colonna e due donatori* (**fig. 13**). Acquistato nel 2004 dal Metropolitan Museum of Art di New York quale significativa testimonianza del disegno rinascimentale in Castiglia, è stato ricondotto da Carmen Bambach alla mano congiunta dei fratelli Dello e Sansone Delli[107], ed è stato di recente celebrato quale peculiare testimonianza della produzione grafica spagnola a cavallo tra influenze italiane e cultura franco-fiamminga[108]. Il disegno newyorkese non a caso trova puntuali riscontri in alcune scene del retablo salamantino, tanto da divenire in questa sede un punto di riferimento per ricostruire in maniera più approfondita la strutturazione della bottega dei Delli a Salamanca, ma anche negli anni di attività successivi al 1446 tra Siviglia, Cantalapiedra ed Ávila.

Nel *Cristo alla colonna* immediata risulta la compresenza di elementi stilistici strettamente 'italiani' discernibili in alcune scene del retablo di Salamanca riconducibili alla mano del maggiore dei fratelli Delli, accanto agli elementi franco-fiamminghi che caratterizzarono tutta la produzione pittorica castigliana della seconda metà del Quattrocento. La fisionomia della figura di *Cristo* che domina dal centro la calibrata composizione inscenata all'interno di una elegante scatola architettonica aperta sullo sfondo in un paesaggio di doline leggere ed arbusti verdeggianti, autorizza limpidi confronti fisionomici con alcune figure dipinte nei primi cinque scomparti del grande retablo salamantino. Costruito sulla base del medesimo modulo anatomico che si ritrova nel *Battesimo* (**fig. 14-16**), il *Cristo* mostra una corporatura tendinea e affusolata, peculiari mani scheletriche dalle lunghissime dita

[106] Cfr. Cap. 2.2.
[107] Bambach 2005a, pp. 42-47.
[108] McDonald 2018, pp. 42-44, fig. 2.

appuntite, quasi taglienti, e uno sguardo di straordinaria dolcezza, con piccoli occhi ammiccanti delicatamente segnati, e una piccola bocca carnosa. Parimenti, la stessa resa delicatissima dei capelli dai lunghi, cristallini filamenti elettrizzati, si riscontra in entrambe le figure dell'*Annunciazione* **(fig. 17-18),** dagli sguardi dolci e pensosi, con occhi minuti, inserite in uno scenario architettonico più rarefatto ma ugualmente delimitato da colonnine dai fusti esili terminanti in caratteristici capitelli con motivi a fogliame a corone tondeggianti, soffitti a cassettoni percorsi da linee di fuga prospettiche, il tutto governato da un asettico rigore geometrico. Nel disegno, tale rapporto metrico è accentuato da figure, di maggiore caratura monumentale, portate sul primo piano e in rapporto speculare, come nel caso dei donatori, descritti secondo il consueto rigore gerarchico medievale, ridotti dimensionalmente rispetto alla figura del Cristo, e dai tre cartigli con titoli epigrafici, due sopra di essi, uno più esteso e ridondante alla base del disegno, concepiti con esplicite finalità decorative e compositive.

Nel disegno del Metropolitan emerge chiaramente la mano di un artista specializzato in opere di piccolo formato, coerente con il profilo artistico di Dello, menzionato nel celebre passo di Vasari proprio per la fama riscossa nelle pitture applicate alla decorazione di cofani e cassoni nuziali, ma anche acclamato alle corti di Castiglia e d'Aragona nel 1446 per la sua abilità nelle scienze dimostrative e prospettiche, la cui mano nelle cinquantatre scene del retablo di Salamanca va scorta proprio in quelle rimaste insuperate per capacità prospettico-spaziali e compositive.

Risultati davvero straordinari nella valutazione tecnica ed operativa del disegno in questione sono emersi in seguito alle accurate indagini diagnostiche cui è stata sottoposta l'opera dopo l'acquisto da parte del Metropolitan Museum, che ne hanno rivelato caratteri davvero unici: dalla diversificazione dei materiali impiegati alle variegate tecniche esecutive, conseguenza dell'intervento di tre distinte mani in differenti fasi di progettazione ed esecuzione dell'opera[109].

Ad una prima mano spetterebbe la stesura, finissima, a punta metallica di un inchiostro marrone dorato a delineare i contorni delle figure e delle architetture della scena. Con un secondo inchiostro di colorazione grigiastra scura, applicato in un'alta diluizione e in maniera molto delicata con un pennello finissimo, lo stesso artista intervenne nella tornitura dei profili delle figure con sfumature chiaroscurali, nel modellare il volto del Cristo e nel rendere la soffice vaporosità dei capelli attraverso un'elegantissima tecnica puntinata.

Una seconda mano, più corsiva e inesperta, intervenuta forse in un momento successivo impiegando il medesimo inchiostro ma in maggior densità, si occupò della definizione delle parti architettoniche e delle figure dei due donatori inginocchiati, ripassando e ispessendo le linee più delicate stese in inchiostro marrone dalla prima mano. Una terza invece, quella di un abile decoratore epigrafico, intervenne nella realizzazione delle scritte dei tre cartigli, realizzati con un ulteriore tipo d'inchiostro, e nei paesaggi di sfondo.

[109] Ibidem.

In linea con quanto ipotizzato da Carmen Bambach e con quanto detto in precedenza in virtù dei confronti con le primissime scene del retablo salamantino, la mano più risoluta che emerge dalle analisi del disegno newyorkese va riconosciuta, con pochi dubbi, in quella di Dello Delli, cui spetterebbero anche il disegno e l'invenzione generale della scena. La seconda mano potrebbe identificarsi, come suggerito da Bambach, in Sansone Delli, cui spetterebbe a mio avviso non solo la colorazione delle parti già tracciate dal fratello maggiore, ma anche l'invenzione dei due donatori inginocchiati, che si diversificano dalla figura centrale del Cristo per un diverso trattamento dei chiaroscuri dei volti, più ombrati e netti nelle definizioni dei volumi di una limpidezza quasi fiamminga; un riferimento alla cultura transalpina che poi ritroviamo anche nella morfologia delle vesti, dal distintivo panneggiare franto e geometrico, non reperibile nelle scene del retablo di Salamanca, ma riferibile a quel particolare contesto culturale dominato dalla corrente pittorica ispano-fiamminga che caratterizzerà tutta la produzione castigliana sotto i regni di Giovanni II e del figlio Enrico IV, e a cui a partire dalla metà del secolo fu costretta ad adattarsi inevitabilmente per questioni di gusto anche la bottega dei Delli[110]. Quegli stessi caratteri tornano in maniera analoga anche nella tavola di *Sant'Anna* di Ávila, eseguita da Sansone e dalla sua bottega intorno al 1466, e si configurano come una peculiarità distintiva di tutta la scuola pittorica di questo centro nella seconda metà del secolo[111].

Anche se portato ad un livello di compimento molto elevato, soprattutto nello sfondo paesistico, nella tornitura e resa chiaroscurale delle anatomie, il disegno del Metropolitan, nella cura della fisionomia del *Cristo* e nella resa epidermica dei due donatori, non sembrerebbe, come proposto in occasione della recente esposizione fiorentina *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, un'opera concepita come fine a sé stessa[112]. Una tale finitezza non combacia con lo stato non-finito delle architetture, predominanti nella strutturazione della scena, tracciate nelle linee essenziali, al cui vertice stanno i due scudi araldici (probabilmente del committente), che in un'opera fine a sé stessa difficilmente sarebbero stati lasciati incompiuti. Non è quindi da escludere, come già anticipato dalle analisi sul disegno, che l'intervento di uno dei due fratelli (in questo caso Sansone) sia avvenuto anche a distanza di anni a completamento di quello che, date anche le dimensioni e l'incompiutezza del disegno architettonico, doveva essere originariamente un progetto da tradurre in una qualche impresa monumentale, forse proprio in una tavola d'altare, ereditato dal fratello maggiore Dello al tempo del cantiere salamantino e poi reimpiegato e completato dal più giovane Sansone secondo un gusto più aperto ad inflessioni franco-fiamminghe, ormai da lui pienamente assimilate dopo un ventennale soggiorno in Castiglia.

---

[110] Per la comprensione della genesi di questa categorizzazione storico-culturale della produzione pittorica castigliana intorno alla metà del secolo XV si rimanda al catalogo della mostra *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, in particolare al saggio di Pilar Silva Maroto relativo alla situazione castigliana: Silva Maroto 2003, pp. 77-86, con riferimenti bibliografici precedenti. Si veda anche: Silva Maroto 1988, pp. 271-289; Company 1990.

[111] Post 1933, pp. 337-369: Silva Maroto 1972, pp. 33-41.

[112] McDonald 2018, pp. 42-44, fig. 2.

Quella del disegno preliminare, su carta o pergamena, doveva essere una pratica consueta nella bottega dei Delli, impiegata - è da credere - dallo stesso Dello nell'elaborazione dello schema compositivo del grande retablo e anche da Niccolò il quale, nell'atto di allogazione del grandioso *Giudizio Universale* e delle pitture delle pareti laterali della cappella maggiore, si era impegnato a fornire al capitolo della cattedrale un disegno su pergamena - un "pergamino" - dell'articolata rappresentazione[113]. Non è da escludere che il disegno newyorkese sia nato in origine come progetto per lo stesso retablo della cattedrale vecchia, forse legato ad uno studio per la scena della *Flagellazione*, poi sostituito in corso d'opera, ma rimasto in bottega e reimpiegato dal più giovane fratello Sansone negli anni seguenti per un'altra commissione, fatto che giustificherebbe l'inserimento dei due committenti e dei cartigli, questi ultimi così lontani stilisticamente e cronologicamente dalla figura di *Cristo* da doverli ritenere eseguiti da una terza mano, forse un miniatore impiegato nelle complesse articolazione delle botteghe castigliane come esperto epigrafico e pittore di sfondi paesistici, tipici dell'illustrazione libraria.

Un intervento a posteriori di Sansone su un più antico progetto di Dello è giustificato dalla frequentazione della medesima bottega data la quasi totale assenza di rapporti tra i due fratelli il cui unico contatto in Spagna si ebbe forse a Salamanca, in quel breve frangente cronologico compreso tra l'aprile del 1445 - quando forse Sansone era già sbarcato nella penisola iberica - e i primi mesi del 1446 (nel maggio di quell'anno Dello è documentato a Napoli).

Il legame tra Niccolò e Sansone, sancito nel momento di passaggio dal retablo al ciclo di affreschi per il catino absidale, si consolidò, dopo Salamanca, nelle forme di una poliedrica bottega a conduzione famigliare la cui influenza si estese anche verso altri 'poli' della città e alla vicina Cantalapiedra, dove Niccolò risiedeva, ed in seguito alla ricca sede episcopale di Ávila. Qui, fino al 1490 circa, svolse la sua attività Sansone e si consumò, stando all'analisi dei numerosi documenti legati al cantiere della cattedrale abulense, la più intensa parentesi artistica italiana nel Regno di Castiglia nel corso del Quattrocento.

È proprio ad Ávila che, dopo un decennio di assoluto silenzio documentario, possiamo ritrovare ancora una volta insieme Niccolò e Sansone, coinvolti forse già a partire dal 1454 nella realizzazione di un'opera non meglio definita per la cattedrale, probabilmente un ciclo di affreschi, oggi perduti come la quasi totalità del repertorio pittorico quattrocentesco della chiesa. Per quell'impresa, che anticipava di solo un anno l'arrivo del pittore d'oltremanica Jorge Inglés - artista cui la critica spagnola è solita ricondurre la prima testimonianza dell'affermazione della pittura di gusto transalpino in Castiglia[114] -, i due fiorentino ricevettero un compenso di 40.000 maravediés[115], una cifra molto

[113] Panera Cuevas 2000a, pp. 233-235, doc. 8; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 20.

[114] Si fa riferimento in particolare all'*Altar de los angeles* realizzato dal pittor inglese per la chiesa dell'ospedale di Buitrago (Madrid) fondata dal Marqués de Santillana, Iñigo López de Mendoza: Sánchez Cantón 1917, pp. 99-105; Id. 1918, pp. 27-31. In realtà la prima documentata attestazione dell'ingresso preponderante della cultura fiamminga in grado di condizionare le sorti della successiva pittura in terra di Castiglia si deve all'arrivo del *Trittico della vita di Cristo* (oggi a Berlino,

consistente, pari quasi alla metà di quanto fu stanziato dal capitolo salamantino per l'affresco con il *Giudizio Universale* e le pitture della cappella maggiore.

Da quel momento, pur mantenendo saldi legami lavorativi, l'attività dei due fratelli prese strade indipendenti. Sansone acquisì gradualmente un ruolo sempre maggiore all'interno del cantiere della cattedrale abulense ottenendo a partire dal 1462 il titolo di "pintor oficial"[116]. Niccolò, invece, si stanziò stabilmente a Cantalapiedra dove gestì una sua bottega di pittura facendo solo saltuariamente la spola con la città abulense per collaborare con il fratello. Questo sembrerebbe indicare un documento rogato ad Ávila nel 1466, secondo cui Niccolò si impegnava a prendere a bottega per cinque anni un giovane apprendista, Francisco Gonzàlez de Ávila. La sottoscrizione del contratto avvenne per mano di Sansone, nelle veci del fratello, mentre testimoni furono tre pittori, Francisco de Rosales, Francisco Gonzàlez e Anton de Salamanca, personalità dalla fisionomia per noi incerta, che negli anni a seguire compaiono - in una sorta di società di artisti consorziati - al fianco di Sansone in lavori pittorici per la cattedrale[117].

La prima opera documentata di Sansone ad Ávila risale al 16 gennaio del 1460 quando Juan Gutierrez de Varayas, canonico e *mayordomo* della chiesa, corrispose al pittore un compenso di 1.460 maravedíes per la realizzazione del *Retablo de San Esteban*, destinato al *trascoro* (lo spazio dietro al coro) della cattedrale, per cui erano stati già versati al pittore 4.000 maravedíes[118]. Tra la primavera e l'estate del 1462 l'attività del fiorentino sembra farsi più intensa e il 24 di maggio vengono corrisposte a Sansone 3.000 maravedíes da parte del *mayordomo* della cattedrale, Fernando Alvarez de Contreras, per l'acquisto di colori per un retablo che l'artista avrebbe dovuto realizzare in uno degli angoli del chiostro[119]. È probabile che il capitolo avesse previsto un più vasto ciclo di opere su tavola per quello spazio, dal momento che il 16 di ottobre dello stesso anno Sansone venne incaricato di comprare dell'oro alla grande fiera di Medina del Campo, da impiegare "para los retablos [...] que se han de pintar"[120]. Sansone non interveniva solo come esecutore, ma anche con responsabilità di supervisione e coordinamento degli altri artisti attivi nell'impresa in qualità di "pittore ufficiale", incarico che effettivamente ricoprì a partire dal 10 settembre del 1462. Inoltre, la sede abulense si impegnò a

---

Gemäldegalerie) commissionato nel 1445 dal re Giovanni II al pittore Rogier van der Weyden per la Certosa di Miraflores: De Paula Cañas Gàlvez 2016, pp. 20-42.

Silva Maroto 2003. pp. 78-79, nota 14.

115 La notizia della presenza di Niccolò e Sansone nel cantiere della cattedrale di Ávila riportata da Ruiz Ayúcar (1985, p. 26) doveva fondarsi su un'attestazione archivistica, al pari delle altre puntuali notizie riportate dalla studiosa. Il riferimento archivistico che la studiosa indicava (A.H.N., Clero Códice 411-B, f. 94), verificato durante le ricerche condotte in occasione di questo progetto presso l'Archivio Histórico Nacional di Madrid, non ha portato a risultati in questo senso.

116 A.H.N., Clero, libro 816, f. 28 v.; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 44. Il documento resulta inedito nella biografia di Sansone. Blasco Genova (1931, p. 665) lo pubblica integralmente riferendolo tuttavia, per via di un errore di trascrizione, ad un pittore di nome Sancho, confuso con Sansón.

117 AHN, *Clero*, cod. 451, f. 14v.; APPENDICE DOCUMENTARIA. doc. n. 21.

118 A.H.N., Clero, Libro 816, f. 28 v. Il documento è trascritto integralmente in: Blasco Genova 1931, p. 665. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc, n. 44.

119 AHN, *Clero*, Libro 816 f. 97r; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 45. Anche in questo caso registriamo l'errata trascrizione di Blasco Genova (1931, p. 666) che confonde Sansón con Sancho.

120A.H.N., Clero, Libro 816, f. 113 r. Il documento è trascritto integralmente in: Blasco Genova 1931, p. 667. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 47.

corrispondergli la cifra di 1.000 maravedíes per attività legate a "reparar lo que se necessario de la dica iglesia", obbligandolo contrattualmente ad un impegno esclusivo obbligandolo in quel cantiere e "de no domar obra fuera de la Ciudad o otro Lugar que Sea sine licenzia de los dico seniores"[121]. Da questo momento, Sansone è documentato in maniera costante fino al 1471.

Nei primi mesi del 1463 (4 febbraio e 11 maggio) e poi ancora il 16 di novembre dello stesso anno Sansone riceve dei pagamenti di minore consistenza, probabilmente legati al ruolo anche di supervisore e restauratore per la cattedrale[122]. L'8 luglio 1463 è registrato un pagamento a suo favore di 7.000 maravedíes per la realizzazione del retablo destinato alla cappella di San Antón nella cattedrale[123]; dal 25 gennaio 1464 prese invece avvio la decorazione della *Puerta de los Apostoles* per la cifra di 1.700 maravedíes[124].Tale cifra, non molto elevata al confronto degli altri incarichi assunti contemporaneamente dal fiorentino, lascerebbe immaginare un intervento non di primo piano, riguardante la decorazione di un complesso architettonico in parte preesistente il cui completamento era stato affidato al castigliano Juan Guas il 15 giugno del 1462 "pedrero y maestro de la obra"[125] e a Alì Bejar "moro herrero vicino de Ávila"[126].

Una fase di rilevante importanza per il cantiere della cattedrale di Ávila e per la comprensione del percorso artistico di Sansone Delli prende avvio nei primi mesi del 1464 con la realizzazione di alcune pitture per il chiostro della cattedrale. Tra il 5 febbraio[127] e il 22 settembre[128] di quell'anno sono registrati numerosi e consistenti pagamenti corrisposti da Pedro Fernandez, cappellano della cattedrale, e da Fernando Alvarez de Contreras, *mayordomo* della fabbrica, a favore del pittore fray Pedro de Salamanca, incaricato di realizzare per il cantiere del chiostro un *Noli me tangere*; un'opera che dobbiamo immaginare monumentale, dalla gestazione molto complessa e prolungata per cui nel corso dell'anno l'artista ricevette pagamenti in più trance per almeno 7.000 maravedíes[129] e il 26 ottobre un saldo di altre 16.000 maravedies[130]. Il dipinto, che nel mese di settembre il pittore si era impegnato a terminare entro Natale, doveva essere completato nella parte superiore, detta infatti già "debujada" (disegnata) con il racconto della *Resurrezione*[131], soggetto che deve essere considerato una parte

[121]A.H.N., Clero, Libro 816, f. 105 r.: Blasco Genova 1931, pp. 664-665. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 46.

[122] Tutti e tre i documenti sono inediti: AHN, *Clero*, Libro 816 ff. 123r, 130 v., 147 v.; APPENDICE DOCUMENTARIA. doc. nn. 48-49, 51.

[123] A.H.N., Clero, libro 816, f. 135; Blasco Genova, 1931, p. 667APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 50.

[124] A.H.N., Clero, Libro 816, f. 151 r. Il documento è pubblicato integralmente in: Blasco Genova, 1931, p. 669. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 52.

[125] A.H.N., Clero, Libro 816, f. 98 r.

[126] A.H.N., Clero, Libro 816, f. 100.

[127] Blasco Genova 1931, pp. 667-668; APPENDICE DOCUMENTARIA. doc. n. 51. Un ulteriore pagamento è conferito al pittore il 24 febbraio dello stesso anno: Blasco Genova, p. 674; APPENDICE DOCUMENTARIA. doc. n. 52.

[128] Blasco Genova 1931, p. 668; 61.

[129] Tra il 5 febbraio e il 22 settembre del 1464 vengono corrisposti a fray Pedro de Salamanca sette pagamenti: 24 febbraio, 18 aprile (per l'acquisto di colori), 30 aprile, 9 maggio, 19 maggio, 10 giugno,11 luglio; APPENDICE DOCUMENTARIA. doc. nn. 55-57, 59-61.

[130] Blasco Genova 1931, p. 676; APPENDICE DOCUMENTARIA. doc. n. 64.

[131] A.H.N., Clero, Libro 816, f. 177v.: Blasco Genova 1931, p. 668; APPENDICE DOCUMENTARIA. doc. n. 63.

integrante del *Noli me tangere* ma che Ruiz Ayúcar, interpretando in maniera errata il documento in questione, aveva considerato un'opera a sé stante[132].

Contemporaneamente a fray Pedro de Salamanca nel cantiere del chiostro lavorava anche Sansone il quale, il 25 di agosto, fu incaricato di realizzare un *San Michele Arcangelo,* per cui ottenne una parte del compenso stabilito di 1.500 maravedíes[133]. Nei documenti non viene specificato se si trattasse di dipinti di un medesimo ciclo pittorico o di commissioni indipendenti, come però sembrerebbe considerando l'incoerenza iconografica tra le due opere; il fatto che la scena con il *Noli me tangere* nel settembre del 1464 risultasse eseguita solo in parte, ma già tutta impostata graficamente lascerebbe pensare alla presenza di un disegno preliminare e che quindi si trattasse di un dipinto su tavola o, più probabilmente, di un dipinto murale eseguito con la tecnica della tempera a secco, assai diffusa in Spagna fra pittori non istruiti nella pratica del buon fresco.

Il cantiere del chiostro della cattedrale proseguiva nel frattempo con la decorazione pittorica de "las cabezas de las sierpes", che conferma la volontà del capitolo di intervenire anche nella decorazione pittorica delle parti architettoniche preesistenti, come era avvenuto già con la *Puerta de los Apostoles.* In questo caso dovevano essere realizzate teste animalesche sui capitelli del chiostro o forse sulle chiavi di volta delle varie campate. Inizialmente l'incarico fu assunto da Sansone, ma il 30 giugno del 1465 il cantiere passò temporaneamente nelle mani dell'*équipe* composta da fray Pedro de Salamanca, Fernando Gonzalez de San Martín, Garcia del Barco e Blasco de Ávila[134].

Nonostante i vincoli di esclusiva assunti con il capitolo nel 1462[135], Sansone in quegli anni risulta impegnato anche nella realizzazione di un retablo per la confraternita de los Hermanos de la Trinitad, che aveva sede nella chiesa abulense de Las Vacas, come rivelano due documenti (26 luglio 1465 e 6 agosto) in cui si accorda con un battiloro, Mosé Denon (Judío), il quale avrebbe dovuto procurare e mettere in opera tutto l'oro e l'argento necessari al complesso da lui figurato[136].

Il ruolo di guida di Sansone nel cantiere del chiostro della cattedrale è nuovamente documentato a partire dal 17 aprile 1466 quando si registra un nuovo incarico alla squadra di pittori formata da García del Barco, Blasco de Ávila e Pedro de San Martín, coinvolti nella decorazione pittorica delle "sierpes" della volta del chiostro[137]. Da questo documento comprendiamo come si trattasse di interventi pittorici volti a realizzate su una delle volte del chiostro figure tratte dai bestiari medievali raffiguranti di dragoni che dalla chiave di volta avrebbero dovuto diramarsi lungo i costoloni o le vele

---

132 Ruiz Ayúcar 1985, p. 29.

133 Documento inedito: A.H.N., Clero, Libro 816, f. 174 v.; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 62.

134 A.H.N. Códice 451 B, f. 2; citato ma non trascritto in: Ruiz Ayúcar 1985, p. 23, il documento è trascritto in: Cooper 1991, p. 609. In ultimo: Sanz Fuentes 2014, p. 41, n. 15; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 65.

135 Vedi documento rogato nel settembre del 1462: A.H.N., Clero, Libro 816, f. 105 r.: Blasco Genova 1931, pp. 664-665. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 46.

136 La vicenda in maniera molto stringata è ricordata da Silva Maroto, che riporta uno stralcio solo del primo documento mentre il secondo è semplicemente accennato senza dare indicazioni circa la collocazione archivistica. I documenti si conservano presso: A.H.N., Códice 451, f. 3r-v. È citato senza essere trascritto in: Silva Maroto 1971, p. 158; Sanz Fuentes 2014, pp. 44-48, nn. 23, 28; APPENDICE DOCUMENTARIA, docc. n. 67-68.

137 A.H.N., Códice 411 B, f. 59r. Il documento è indicato, senza essere trascritto, in: Ruiz Ayúcar 1985, pp. 22. Il documento finora inedito è qui trascritto integralmente: APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 70.

della copertura, in maniera analoga a quanto si vede, ad esempio, nella cappella di San Blas nel duomo di Toledo o negli affreschi della sala capitolare del monastero di San Isidoro del Campo a Santiponce (Siviglia), dove tra il 1440 ed il 1455 lavorò probabilmente Dello Delli affiancando i due pittori locali Pedro de Toledo e Nicolás Gómez[138].

In virtù della poliedricità e del ruolo di pittore ufficiale, Sansone venne coinvolto in ogni attività artistica della cattedrale. Lo documentano ulteriormente il pagamento del 16 maggio 1464[139], corrispostogli per avere realizzato e dipinto, in occasione prima del Natale e poi della festa del Corpus Christi, diademi, corone, insegne araldiche della cattedrale, cedri e altre cose accessorie, e quello del 19 gennaio 1467, quando fu pagato 400 maravedíes per elementi decorativi effimeri in occasione della "fiesta de los Reyes" ed altre 400 per "ciertas rostros" (alcune facce) eseguite per la festa del Corpus Christi[140]. Il 4 giugno 1467 ricevette 2.000 maravedíes per la decorazione pittorica delle porte del nuovo organo della cattedrale ed altre 1.000 per aver realizzato "certas caras" (teste), sempre per la stessa festa - forse tavolette dipinte con le teste dei dodici *Apostoli*[141]. Il 6 luglio 1468 Sansone venne inoltre retribuito anche per la decorazione pittorica di un "pabellón" (tendaggio), realizzato da un maestro di origini orientali, Isaq Faros, "en la maniera e la forma que se fase las tiendas de los caballos", destinato al sepolcro di San Vicente; doveva trattarsi di una sorta di grande tendaggio che fu poi dipinto da Sansone con motivi a bande colorate, di "azul" e di "amarillo", inserti araldici dorati, "floraduras" e un coronamento a ghirlanda ad otto punte[142].

Il 17 settembre 1466 si era intanto concluso l'incarico affidato il 24 aprile 1465 a Pedro de Salamanca per dipingere un'immagine della *Vergine* per la cappella di Santa María "de la claustra" all'interno della cattedrale secondo specifici criteri iconografici che obbligavano il pittore ad abbigliare la detta immagine della Vergine "de pintura de purpura Blanca brocada con sus rosas de oro e más un sol de madera entallado que la cerque toda, con una corona muy rica, e el campo del dicho sol de azul fino, e una luna debajo a los pies de la dicha imagen, e a los costados una cenefa de mazoneria prieto e blanco e el cielo de encima de azul e estrellas, segund que está en la pintura de la Resurreccíon"[143]. Sebbene il pagamento di 6.000 maravedíes risulti indirizzato al solo Pedro de Salamanca, nel documento si parla di "maestros", come poi viene confermato da altri due documenti: un primo datato 17 settembre 1466, in cui in équipe con il frate pittore salamantino, cui è corrisposta la cifra di 8.840 maravedíes, compaiono anche Sansone Delli e Garcia del Barco i quali ricevettero 40 maravedíes per la "obra" che "dichos pintores fisieron", una cifra esigua, per interventi evidentemente minori, che

138 Si veda capitolo 5, paragrafo 5.2.
139 Blasco Genova 1931, p. 669; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 58.
140 Il documento è inedito: A.H.N., Clero, Libro 816, f. 195 r.: APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 75.
141 A.H.N., Clero, Libro 816, f. 207 v.; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 82.
142 A.H.N., Clero, Códice 451-B, f. 52. Il documento è parzialmente trascritto in: Silva Maroto 1971, p. 160; trascritto integralmente in: Sanz Fuentes 2014, pp. 243-244, n. 610; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 85.
143 A.H.N., Clero, Códice 411-B. f. 16v., 17 v. I documenti sono trascritti in: Ruiz Ayúcar 1985, pp. 29-30.

tuttavia documenta tra i tre maestri un rapporto di lavoro consorziato e continuo[144]. Un secondo documento senza data specifica, da immaginare precedente vista nella numerazione anteriore all'interno del registro, in cui si notificano pagamenti ancora ai tre pittori coinvolti in quel cantiere[145].

Sono anni di attività molto intensi per Sansone Delli nella cattedrale abulense e nei cantieri limitrofi ad essa strettamente legati: sempre nel 1467, il 9 marzo, il fiorentino è incaricato di portare a termine, entro il mese di giugno, un retablo per la chiesa di Ràmaga, piccola cittadina a metà strada tra Ávila e Salamanca, coadiuvato da un certo Juan intagliatore, cui spettò l'esecuzione della complessa ancona lignea[146]. In essa, meticolosamente descritta nell'atto di allogazione, si dovevano incastonare dieci tavole istoriate dipinte da Sansone grandi ciascuna sei palmi in larghezza (42 cm. ca.) e dieci in altezza (70 cm. ca.)[147].

Il 18 di agosto di quello stesso anno è invece incaricato di eseguire, entro la festa di San Michele in settembre, un altro retablo di dimensioni inferiori (la misura indicata dal documento, corrispondente a circa 35 x 28 cm., è da riferire come in precedenza alle misure di ciascuna tavola) per la chiesa di Jaraices, in cui Sansone avrebbe dovuto raffigurare un *San Sebastiano* nella consueta iconografia, cioè legato ad un albero e trafitto da frecce, e un S*an Fabiano* con la sua mitra e il consueto lungo bastone pastorale[148].

Nel frattempo, oltre alla figura di fray Pedro de Salamanca, Ávila assisteva all'affermazione di un'altra importante personalità, quella del pittore Garcia del Barco, che nel 1466 si era garantito l'esecuzione del *Retablo de San Idelfonso*[149] e la commissione, documentata tra il 3 dicembre del 1466, l'8 febbraio del 1467 e il 17 febbraio del 1468, del retablo per la cappella di San Andrés nella stessa cattedrale[150].

Riguardo a Sansone il 12 maggio del 1469 aveva ricevuto un pagamento di 4000 maravedíes per la fornitura di colori per non meglio specificate pitture del "claustro", in particolare per la conclusione di un'opera che il pittore forse non aveva terminato dal lontano 1460 in un luogo detto "cerca de la Pieda", da intendere prossimo alla cappella della Pietà[151]. Il 26 settembre di quello stesso anno

---

144 A.H.N., Clero,Códice 411-B, f. 81v. Il documento è trascritto integralmente in: Ruiz Ayúcar 1985, p. 30; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 86.

145 Il documento è citato in: Ruiz Andúyar 1985, p. 23; AHN, Clero, cod. 411, f. 71 v.; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 71.

146 A.H.N., Clero, Códice 451-B, f. 30. Il documento è parzialmente trascritto in: Silva Maroto 1971, p. 159. È trascritto integralmente in: Sanz Fuentes 2014, p. 148, n. 313; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 80. Un secondo documento relativo alla commissione si registra il 1 giugno del 1467: Sanz Fuentes 2014, p. 170, n. 385; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 81.

147 ibidem.

148 A.H.N., Clero, Códice 451-B, f. 38 v. Il documento è parzialmente trascritto in: Silva Maroto 1971, p. 160; trascritto integralmente in: Sanz Fuentes 2014, pp. 182-183, n. 426; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 83.

149 A.H.N, Códice 411-B. f. 34 v., 57 v. I documenti sono menzionati ma non trascritti in: Ruiz Ayúcar 1985, p. 23.

150 Il primo documento del dicembre 1446 si conserva in: A.H.N., Códice 411-B. f. 86 v. In merito ai due documenti quello relativo all'8 febbraio del 1467 ha questa collocazione: A.H.N., Clero, libro 816, f. 198 r. Il secondo non è stato possibile rintracciarlo all'interno di quel medesimo libro di conti della cattedrale di Ávila. Entrambi sono trascritti integralmente in: Blasco Genova 1931, pp. 670-671. APPENDICE DOCUMENTARIA, docc. nn. 76-77.

151 Silva Maroto 1971, p. 160. AHN, Clero, Códice 412, f. 20 v. (documento solo citato) Tutti i documenti relativi a quest'impresa, sono raccolti sotto la medesima numerazione in appendice documentaria: APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 87, con relativa successione in ordine di numerazione.

ricevette ancora 20.000 maravedíes, una cifra consistente per un lavoro non meglio specificato presso la cappella di San Bernabé, probabilmente nel chiostro[152].

È in quello spazio che a partire dal 1471 prese avvio il cantiere forse più importante che coinvolse Sansone, fino al 1475, nella realizzazione di ben sette scene con *Storie della Genesi* 'a grisaille', ovvero di "blanco e prieto", come indica un documento del 17 ottobre 1471[153]. Il cantiere prese avvio il 18 maggio[154], la *Creazione del cielo e della terr*a fu la prima scena dipinta dal pittore cui attendeva già il 2 di luglio[155], che contemporaneamente dovette portare avanti anche l'esecuzione del retablo per la cappella di San Juan, commissionatogli il 17 ottobre per 2.000 maravedíes[156].

I pagamenti per le storie veterotestamentarie del chiostro non trovano precisi e cadenzati riscontri nei libri di conti della cattedrale: nel corso del 1472 si alternano difatti molteplici e variegati pagamenti, dalle 3.000 maravedíes date a Sansone per acquistare oro il 14 di febbraio[157], al consistente pagamento di 5.500 maravedíes del 18 febbraio[158], a un versamento di 2.000 fatto il seguente 11 settembre genericamente per alcune delle storie del chiostro[159]. Il 14 settembre veniva nuovamente conferito al fiorentino il titolo di pittore ufficiale della cattedrale, lo stesso già ottenuto dieci anni prima ma con un compenso ridotto della metà (500 maravedíes)[160], mentre dal pagamento di altre 5.000 maravedíes corrisposto il 18 dicembre del 1472, veniamo a sapere che nel corso dell'anno Sansone avesse lavorato all'esecuzione di ben quattro storie[161]. La quinta, che fu realizzata entro l'estate del 1473, venne pagata a Sansone in una prima *tranche* il 10 di marzo del 1473 per acquisto di oro[162], in una seconda del di duemila maravediés il 7 di maggio e una finale il 21 giugno[163]. Che il compenso pattuito per ciascuna storia fosse di 4.000 maravedíes lo deduciamo dagli ultimi due pagamenti per la sesta e la settima (ed ultima storia) - che i documenti dicono fosse adiacente al *San Michele* che Sansone aveva dipinto nel chiostro stesso otto anni prima - il 20 agosto e il 19 di ottobre del 1473, ciascuno di quella cifra, cui si aggiunse un incremento monetario "en satisfaccíon" del lavoro svolto[164].

Dopo il cantiere del chiostro sappiamo che Sansone fu ancora coinvolto per la "obra del Juicio" per un ambiente adiacente alla cappella di Santa Maria della Claustra, per cui ricevette una serie di

---

152 Silva Maroto 1971, p. 160. AHN, Clero, Códice 412, f. 56v. (documento solo citato) APPENDICE DOCUMENTARIA doc. 87

153 AHN, Clero, Códices 412, f. 73 v. Ibidem.

154 Silva Maroto (1971, p. 160) indica erroneamente il fondo documentario in: Códice 451. Il documento si trova ome tutti gli altri in: A.H.N., Clero, Códices 412, f. 62 r. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 87.

155 I pagamenti relativi a questa storia sono citati da Ruiz Andúyar (1985, p. 26) e da Silva Maroto (1971, p. 160), riportando tuttavia riferimenti archivistici errati.

156 A.H.N., Códice 412, f. 73 v.. Il documento è citato ma non trascritto in: Silva Maroto 1971, p. 161. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 87.

157 A.H.N., Clero, Códice L.451 B, f. 79r.; Silva Maroto 1971, p. 161.

158 A.H.N., Clero, Códice L.451 B, f. 79v.; Silva Maroto 1971, p. 161.

159 A.H.N., Clero, Códice, L.451, f. 79 r./v. (14 e 18 febbraio); A.H.N., Clero, Códices 412, f. 73 v. (111 settembre). I documenti sono citati ma non trascritti in: Silva Maroto 1971, p. 161.

160 A.H.N., Clero, Códice .412, f. 74 r. Il documento è citato ma non trascritto in: Silva Maroto 1971, p. 161.

161 A.H.N., Clero, Códice 412, f. 77 v. Il documento è citato ma non trascritto in: Silva Maroto 1971, p. 161.

162 A.H.N., Clero, Códice 412, f. 82 v.; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 87.

163A.H.N., Clero, Códice 412, f. 86-87r.: A.H.N., Clero, Códice 412, ff. 86-87 v. I documenti sono citati ma non trascritti in: Silva Maroto 1971, p. 161. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 87.

164A.H.N., Clero, Códice 412, f. 91 v., 96 v.; I documenti sono citati ma non trascritti in: Silva Maroto 1971, p. 161.

pagamenti il 27 luglio e il 16 novembre del 1474, poi ancora tra il 17 marzo e il 21 luglio del 1475 per un totale di quasi diciottomila maravedíes, una cifra consistente che lascia immaginare l'esecuzione di un affresco del *Giudizio Universale* sulla scia del precedente salamantino[165].

Una delle ultime menzioni dell'attività di Sansone ad Ávila risale al 1476 quando è documentato un incarico ottenuto in consorzio con un altro pittore, Francisco, per un retablo eseguito nella carpenteria da un certo Gonzalo intagliatore, richiestogli da Francisco Rodríguez per un luogo che, data l'impossibilità di lettura in larghe parti del documento non è possibile identificare[166].

Infine, da due documenti del 24 febbraio e del 16 luglio 1490, che anticipano di poco la morte di Sansone, sappiamo come il pittore fiorentino continuasse la sua attività nel cantiere del chiostro nonostante l'età molto avanzata e che fosse incaricato, "considerando los mucho e Buenos servicios e el gran Tiempo que ha servido en esta Iglesia e visto que estaba pobre e en edad de no mucho trabajar", di "limpiar los altare de la Iglesia tre veces al año" per la somma di 2.000 maravedíes[167].

4.3.1 - GARCIA DEL BARCO E FRAY PEDRO DE SALAMANCA COLLABORATORI DEI DELLI

Il pittore Garcia del Barco, nato presumibilmente tra il terzo e il quarto decennio del Quattrocento nei pressi di Barco de Ávila, è da considerarsi uno dei primi artisti cui si deve l'ingresso nel panorama della cultura abulense e in generale castigliana dei modelli di Van der Weyden, Hans Memling e Robert Campin, soprattutto per quanto riguarda la caratterizzazione accentuata ed espressiva dei personaggi dai volti con tratti fisionomici pungenti e ossuti, splendidi sfondi paesistici e il trattamento ossessivo del panneggiare, dalle pesanti pieghe plissettate e cartacee, o per la sua tecnica ad olio preziosa e raffinata[168].

Sul pittore, i cui lavori ad Ávila sono da considerare opere giovanili, ci informa Ceán Bermúdez nel *Diccionario Histórico* (1800) con una serie di notizie documentarie che lo attestano tra il 1476 e il 1477 presso Valdecorneja, nella residenza dei duchi di Alba[169]. Il 15 di ottobre del 1476, García del Barco firmò a Piedrahíta, associato al pittore Juan Rodriguez di Bejar, un contratto con Rodrigo Alcocer, segretario del duca, per la decorazione di alcune parti architettoniche in pietra, realizzate "a la morisca", con cui era rivestito il salone e la galleria della residenza degli Alba. Elías Tormo (1928), sulla scorta delle notizie di Ceán Bermúdez, identificò Garcia del Barco con la personalità molto fumosa dell'anonimo pittore noto alla critica fino a quel momento con l'appellativo convenzionale di "Maestro di Avila". A questo pittore, considerato compagno e rivale del più celebre Fernardo Gallego,

---

165 I riferimenti archivistici si ritrovano in Silva Maroto 1971, p. 162, che non trascrive i documenti.

166 Il documento della commissione si conserva presso l'Archivio Historico Provincial di Ávila ed è citato in: Silva Maroto, p. 162.

167 Il primo dei documenti si conserva in: A.H.N., Clero, libro 815, f. 12 v. Il documento è trascritto in: Blasco Genova 1931, p. 670; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. 88. Il secondo documento, ricordato da Blasco Genova è trascritto solo parzialmente in: Silva Maroto 1971, p. 163. Nel corso delle ricerche svolte presso l'Archivo Histórico Nacional di Madrid non è stato possibile rintracciare quest'ultimo documento.

168 Ceán Bermúdez 1800, pp. 59-61; Gómez Moreno, Sánchez Cantón 1927, pp. 350-351; Post 1933, pp. 337-367.

169 Ceán Bermúdez 1800, pp. 59-61.

riconduceva le tre tavole nel coro della chiesa dell'Assunzione a Barco de Ávila rappresentanti l'*Abbraccio di Giacchino e Anna*, la *Disputa di Gesù tra i Dottori* e la *Dormitio Virginis*; opere che in origine dovevano far parte del grande retablo maggiore dedicato alle *Storie della Vita della Vergine* sostituito nel corso del XVII secolo ed oggi ricoverato in parte nel Museo di Arte Sacra della città[170]. Alla mano di Garcia del Barco vengono anche attribuite il *Trittico della Natività* (Madrid, Museo Lazaro Galdiano) proveniente dal convento de la Concepción di Ávila **(fig. 22-23)**, la parte superiore del *Retablo di San Pedro* nella cappella del Sagrario della cattedrale, eseguito forse in coppia forse col pittore Fernando Gallego, e il *Retablo della nuestra Señora de Gracia* nella stessa cattedrale abulense[171]. Alla sua mano sono inoltre ricondotte due delle quattro tavole - *San Martino dona il mantello a un povero* e *San Martino soccorre i mendicanti* - che originariamente dovevano comporre il *Retablo di San Martin* a Bonilla de la Serra (Ávila), luogo dove il vescovo abulense aveva la sua residenza estiva, eseguite a metà con un anonimo artista, detto "Maestro di Bonilla", identificato in alcuni casi con fray Pedro de Salamanca[172].

Dobbiamo immaginare che il cantiere della cattedrale di Ávila sotto la supervisione di Sansone Delli, sia stato il luogo in cui si istaurò il fecondo sodalizio artistico tra Garcia del Barco e fray Pedro de Salamanca proseguito intensamente negli anni successivi. Insieme risultano documentati nel febbraio del 1473 nella dispendiosa commissione assegnata a Fernando Gallego per sei polittici destinati alla cattedrale di Coria (Caceres) per la cifra di 60.000 maravedíes[173]. La vicinanza al salamantino Gallego - che non a caso in precedenza fu accostato da Gudiol proprio al "Maestro di Ávila"[174] – giustifica inoltre l'attribuzione alla mano di Garcia del Barco della *Crocifissione* del Museo del Prado di Madrid, per lungo tempo creduta un prodotto della bottega del Gallego, ma eseguita a ridosso della sua morte nel corso degli anni novanta dal pittore abulense[175].

Non abbiamo notizie di fray Pedro de Salamanca e Garcia del Barco prima del 1464 quando, facendo la loro comparsa nel cantiere di Ávila a ridosso dell'elezione di Sansone in qualità di pittore ufficiale, iniziarono ad acquisire sempre maggior credito presso il capitolo venendo coinvolti in molte delle imprese affidate al fiorentino, il più anziano dei tre con spalle ormai un'attività trentennale. Tuttavia, considerato il ritmo serrato con cui il capitolo affidò loro sia commissioni consorziate, sia individuali, è da credere che Ávila non costituì un esordio, bensì la prima tappa di una maturità artistica raggiunta precedentemente, forse nel cantiere del grande retablo di Salamanca; questo in particolare potrebbe essere vero per fray Pedro che era nativo di quella città e nei primi anni quaranta doveva essere in età compatibile con un impiego come ausiliario al fianco di Dello e Niccolò Delli.

---

170 Tormo 1928, p. 142.
171 Díaz Padrón-Torné 1986, pp. 75-80; Cruz Valdovinos 1994, pp. 559-564; Redondo Cantera in *Testigos* 2004, pp. 276-277, n. 56; Caballero Escamilla 2007, pp. 299-312.
172 Gonzàlez Zymla s.d., ad vocem; Silva Maroto 2003, pp. 77-86.

173 Escobar 1901, pp. 243-252.
174 Gudiol Ricart 1955b, p. 333.
175 Díaz Padrón-Torné 1986, pp. 75-80.

A fronte di queste considerazioni ritengo non sia da escludere la possibilità di riconoscere nei due artisti, Garcia del Barco e fray Pedro, due dei pittori individuati con i nomi di "Maestro 2" e "Maestro 3", attivi nella bottega dei Delli nel cantiere salamantino.

Lo stesso discorso potrebbe valere anche per un terzo artista, quell' Anton de Salamanca che nel 1466 ad Ávila era apparso in qualità di testimone nel documento che legava in apprendistato un giovane garzone Francisco nella bottega di Niccolò Delli.

Tracce di questa feconda congiunzione artistica si possono trovare in un'opera proveniente dal cantiere della cattedrale di Ávila e che oggi si conserva nell'annesso museo cattedralizio. Si tratta della grande tavola *a grisalle* e foglia d'oro raffigurante la *Vergine col Bambino e Sant'Anna, San Cristoforo, Santa Caterina d'Alessandria e un donatore* **(figg.19-21),** una delle rarissime testimonianze superstiti della decorazione pittorica della cattedrale eseguite prima della fine del XV secolo per volere di Francisco Gonzàlez de Arévalo, da identificare nel personaggio tonsurato inginocchiato in posizione orante al lato del gruppo principale. Costui, il 14 Gennaio del 1466, aveva ottenuto dal capitolo il permesso di erigere a sue spese un altare dedicato a Sant'Anna in uno spazio adiacente alla cappella di Santa María de la claustra dipinta due anni prima da fray Pedro de Salamanca, ottenendovi anche il diritto di sepoltura[176].

L'opera, perfettamente inserita nel fenomeno della pittura *hispano-flamenca* del secondo Quattrocento che, in relazione a questo particolare contesto geografico-culturale, Post classificava come "school of Avila"[177], mostra pienamente i segni di una complessa gestazione che rende comprensibile come nel corso dei decenni la critica ne abbia riconosciuto variamente la paternità proprio a Garcia del Barco e a Sansone Delli[178] o, in alcuni casi, ad un anonimo artista di cultura fiamminga[179].

Il dipinto fu realizzato in un momento di grande fervore artistico per la cattedrale, quando al vertice della vasta schiera di artisti coinvolti nei vari cantieri doveva trovarsi Sansone il quale, con quella medesima tecnica, in "blanco y prieto", tra il 1469 e il 1475 eseguì il ciclo di sette *Storie della Genesi* per il chiostro. L'ipotesi di una paternità sansoniana dell'opera appare la più percorribile, anche se alla luce di quanto abbiamo potuto apprendere grazie ai numerosi apporti documentari relativi ai cantieri della cattedrale in cui la figura predominante Sansone doveva muoversi affiancato da una corposa équipe di pittori (*in primis* Pedro de Salamanca e Garcia del Barco) non possiamo escludere che anche la tavola della *Sant'Anna*, in linea con quanto riscontrato precedentemente nell'impresa del grande retablo di Salamanca, debba anch'essa rispondere al *modus operandi* di una bottega dalla complessa, variegata articolazione.

---

[176] A.H.N., Códice 411 B, f. 45 v.; Ruiz Ayúcar 1985, pp. 18-19; Silva Maroto 2006, p. 302.

[177] Con il termine "school of Avila" Post classificava una serie di opere realizzate ad Ávila e dintorni afferenti al medesimo contesto culturale gravitante attorno alla figura dell'anonimo Maestro di Ávila, oggi riconosciuto in Garcia del Barco. Nella tavola della *Sant'Anna* tuttavia lo studioso non riconosceva dei caratteri precipui in grado di ricondurla a quel medesimo contesto. Questo gli valse la classificazione come "an isoltated phenomenon" e l'attribuzione ad un artista anonimo: Post 1933, IV, pp. 368-369.

[178] L'attribuzione della tavola della *Sant'Anna* alla mano di Garcia del Barco è stata proposta in Company 1990.

[179] Ruiz Ayúcar 1985, pp. 18-19.

Le forti ascendenze italiane emergono soprattutto nel solido gruppo piramidale con la *Sant'Anna*, la *Vergine* ed il *Bambino*, che è un chiaro ricordo della celebre *Sant'Anna Metterza* realizzata a quattro mani di Masaccio e Masolino nei primi anni venti del XV secolo, come già puntualizzato anche da Gómez Moreno[180]. Lo stesso vale per l'immagine del *Cristo bambino*, di una saldezza e una consapevolezza posturale e psicologica estranee alla coeva produzione pittorica abulense e in generale castigliana. Gli stessi volti dei personaggi femminili, improntati su un medesimo prototipo facciale, risaltano per i volti torniti limpidamente da una luce zenitale secondo un netto gusto fiammingo, ma al contempo rispondono a una metrica e una volumetria tipicamente rinascimentali, quasi pierfrancescani. Nella figura di *Gesù Bambino*, e nella sua distintiva cascata di capelli allisciati sul capo e raccolti in un compatto affastellamento di boccoli alla base del collo, così come nel carattere fisionomico del volto, ritroviamo memorie di alcuni i personaggi individuati all'interno delle scene salamantine riconducibili alla mano di Sansone, in particolare nella figura del *San Giovanni* all'interno del *Calvario* e della *Discesa dalla Croce*, (**fig.21-23**)**,** due delle storie stilisticamente più aggiornate risalenti alle fasi più avanzate del cantiere. Tali concordanze, che devono essere interpretate alla luce di un trascorso ventennale del pittore in Castiglia, riguardano anche lo sfondo paesistico, tradotto in una rilettura in chiave fiamminga della emozionale scenografia desertica del *Battesimo di Cristo*, con il medesimo sviluppo narrativo sincronico e perpendicolare della scena, condotto per nuclei episodici narrativamente indipendenti alternati a scorci cittadini italianeggianti e dettagli naturalistici di grande meticolosità descrittiva, come possiamo scorgere nel repertorio ittico raffigurato nel tratto di fiume in cui immerge i piedi il *San Cristoforo* (**fig.21**). Sintassi che si ritrova anche nelle figure principali, nella cui disposizione si scorge la predilezione per valori gerarchico-dimensionali di matrice ancora medievale, tipico della cultura figurativa castigliana, con le figure principali come la *Sant'Anna,* intestataria dell'altare, predominante al centro rispetto alla *Vergine con Bambino*, alla *Santa Caterina* e al *San Cristoforo*, ancor più ridotti dimensionalmente.

La testa decapitata dell'anziano moresco con turbante identificabile, secondo un'iconografia consolidata, con l'imperatore Massenzio, soggiogato e accecato dalla spada di *Santa Caterina* appare invece fortemente relazionata con alcune delle protomi di *Profeti con cartiglio*, in particolare *Abdia*, *Naval* e *Geremia* (**figg. 29-32**) che decorano gli scomparti lignei quadrilobati nella predella del retablo salamantino, riconducibili ad una delle due personalità non italiane coinvolte già dalle prime fasi nella realizzazione del grande complesso d'altare. Si tratta di una mano differente da Sansone, che forse potremmo identificare con fray Pedro de Salamanca, la cui provenienza giustifica un apprendistato presso la bottega dei fratelli Delli nella cattedrale cittadina, o quella di Garcia del Barco.

La forte ingerenza della pittura fiamminga che contraddistinse la produzione pittorica della scuola di Ávila di quegli anni può invece trovarsi nel peculiare affastellamento bidimensionale, cartaceo e metallico delle vesti (**figg.22-24**), cui Sansone sembra essersi allineato ormai pienamente già nel

[180] Elemento già riconosciuto da Gómez Moreno 1928, pp. 4-14.

foglio con il *Cristo flagellato* del Metropolitan Museum of Art, anche se qui il granitico panneggiare dei donatori oranti si mescolava ancora ad una consapevolezza volumetrica e posturale delle figure concepite, insieme alle vesti, in lieve perfetto scorcio prospettico con la figura di Cristo e con la fuga prospettica dello spaccato architettonico[181].

Questo aiuta anche a comprendere il rapporto di successione cronologica tra il *Cristo alla colonna* e la tavola della *Sant'Anna*, con il primo che per i fattori citati deve situarsi agli albori del cantiere abulense, intorno al 1454, prima dell'affermazione del pittore e di un suo completo adeguamento al gusto della committenza castigliana come invece emerge pienamente nella Sant'Anna eseguita nel 1466. Qui, il panneggiare ancora tornito e aderente ai corpi nella parte superiore delle teste e delle spalle, scendendo alla base acquista una graduale, impalpabile bidimensionalità in grado di far perdere ogni consistenza volumetrica alla gruppo piramidale della Sant'Anna-Vergine-Bambino, fulcro centrale della rappresentazione, ideata e abbozzata da Sansone ma portata a compimento dalla mano meno risoluta di un suo collaboratore non italiano intervenuto, secondo quelle medesime modalità viste già a Salamanca, su un disegno preparatorio tracciato dall'artista o su una porzione di dipinto eseguito dal maestro nelle parti di maggior risalto, come i volti, e lasciato in attesa di essere completato nelle parti accessorie ed esornative.

A confermare la presenza di più mani nel lavoro nella tavola, è utile il confronto tra *la Sant'Anna* ed il *Trittico della Natività* del Museo Lazaro Galdiano di Madrid, proveniente dal convento de la Concepción di Ávila, opera ricondotta alla mano di Garcia del Barco[182]. Qui ci rendiamo conto di come quel *ductus* segmentato formato dalla contrapposizione tra la superficie omogenea del tessuto e le lunghe, tese plissettature parallelepipedali che risaltano per il forte chiaroscuro, ritorni analogamente nella tunica della *Vergine* inginocchiata davanti alla capanna della tavola madrilena. Che poi quello stesso aiutante influenzato fortemente dalla pittura fiamminga, *in primis* dalle opere di Robert Campin[183], sia intervenuto nelle parti secondarie della tavola della *Sant'Anna*, lo dimostra il confronto tra il volto del *San Cristoforo* e quello di due personaggi, un *pastore* e un *Re mago*, del trittico madrileno **(figg. 33-34)** i quali, pur definiti nelle forme anatomiche e nelle capacità espressive da una iperrealistica stesura pittorica, risultano improntate sul medesimo schema facciale.

Anche la tavola di Madrid, come la *Sant'Anna* di Ávila e in generale gran parte delle pitture eseguite in quel cantiere sotto la supervisione di Sansone, risulta però il frutto di un lavoro consorziato di più artisti. L'opera è infatti concepita per una duplice fruizione, per essere vista aperta con la scena della

[181] Si rimanda al capitolo 4, paragrafo 4.3.
[182] Gómez Moreno 1983, p. 203; Caballero Escamilla 2007, pp. 303.
[183] Si veda in particolare il confronto con la tavola dell'*Adorazione dei Magi* del Musée des Beaux-Arts di Digione o con il *Trittico di Mérode* del Metropolitan Museum of Art: *Campin in context* 2007; Sander 2009. pp. 83-84, 90-93, fig. 56.

Natività, ma anche per essere osservata sul tergo delle ante degli scomparti mobili laterali. Qui è dipinta a monocromo un'*Annunciazione* (**figg. 35-36**) riferibile ad una mano completamente differente rispetto alla *Natività* del fronte, come confermano da un punto di vista tecnico le figure dell'*Angelo* e della *Vergine* che spiccano per la condotta quasi bozzettistica, con un flebile strato di colorazione steso su una preparazione a gesso e colla destinato a definire le architetture e alcune parti dei personaggi. L'*Annunciazione* risalta per le capacità espressive dei volti e per le evidenti ascendenze italianeggianti percepibili nelle ricche e artificiose ambientazioni pseudo-prospettiche; il tempietto della Vergine, dalle forme e dai partiti decorativi prettamente rinascimentali con gli archi a tutto sesto impostati su esili colonnine, motivi decorativi geometrici e strombati, come nel soffitto cassettonato o nelle cornici dentellate della balconata impreziosita da vasi fioriti, risulta un rimando molto preciso alla scena dell'A*nnunciazione* del retablo di Salamanca. Lo stesso vale per la figura della *Vergine* collocata nella medesima posizione frontale rispetto allo spettatore, descritta dalla stessa gestualità della mano destra sollevata in segno di stentato timore, la testa leggermente reclinata diagonalmente verso terra al pari delle vesti che si sciolgono con un virtuosistico svolazzo in quella stessa direzione (**figg. 37-38**).
È chiaro come nell'*Annunciazione* del Museo Lazaro Galdiano (**figg. 35-36**) si percepisca il peso del ventennio trascorso dalle imprese salamantine, ma entrambe le rappresentazioni paiono essere il frutto della rielaborazione di un medesimo prototipo o schema compositivo che possiamo immaginare derivato, come già ipotizzato per il la *Flagellazione* del Metropolitan, da un disegno di Dello Delli, alla cui mano spettano sia il *Battesimo,* sia l'*Annunciazione* del retablo.
Che ad eseguire insieme a Garcia del Barco l'interno del Trittico del Museo Lazzaro Galdiano sia stato Sansone, potrebbe quindi risultare un'ipotesi coerente ma non pienamente giustificabile per via delle differenze proprio con il foglio newyorkese e con le parti 'italiane' della tavola della *Sant'Anna*. Ben più plausibile risulterebbe riconoscervi invece la mano di fray Pedro de Salamanca, che in virtù di una sua presunta formazione nella città d'origine al fianco dei fratelli Delli e a seguire ad Ávila al fianco di Sansone, avrebbe effettivamente potuto dar vita a tale personale rivisitazione in chiave ispano-fiamminga delle novità rinascimentale toscane.

I forti legami tra il cantiere di Ávila degli anni sessanta e settanta e il retablo di Salamanca che precede quel cantiere di oltre un ventennio possono scorgersi in maniera altrettanto evidente in un'altra opera che la critica ha da sempre ricondotto alla mano di Sansone in quello stesso giro di anni. Si tratta della predella del retablo della Ermita di San Segundo (Ávila), un'opera che allo stato attuale risulta essere un assemblaggio di diversi polittici di epoche differenti, ma conserva le originarie fattezze quattrocentesche nella serie di otto santi a mezzo busto della predella (*Sant'Antonio Abate*, *San Bartolomeo*, *San Pietro*, *San Paolo*, un *Papa benedicente San Francesco* e *San Bernardino da Siena*) resi noti da Gómez Moreno (1903) con un'attribuzione alla mano di Sansone Delli[184]. I santi che spiccano per le scritte nei rispettivi nimbi in caratteri romani e non castigliani, ma anche per una consapevolezza posturale, per

[184] Gómez Moreno 1903, pp. 107-109.

una definizione tridimensionale delle vesti e delle teste scorciate, dichiarano apertamente un'influenza italiana.

Già Panera Cuevas, nello studio del retablo di Salamanca, aveva infatti notato delle affinità tra i *Santi* di San Segundo e alcune figure isolabili in scene quali la *Cacciata dei mercanti dal tempio* o la *Piscina probatica*, contraddistinte da facce imbronciate, dalle linee di demarcazione molto dense, solcate da profondi e patetici affondi chiaroscurali. Queste somiglianze e la consolidata attribuzione a Sansone dei *Santi* di San Segundo avevano spinto lo studioso a riconoscere proprio in quelle figure salamantine i segni dell'intervento del fiorentino.

Si tratta di una tesi difficilmente confermabile *in primis* per questioni di carattere cronologico, in quanto le due scene di Salamanca apparterrebbero ad una prima fase dei lavori del retablo, quindi fuori dal *range* cronologico di attività di Sansone che giunse in città solo nel 1445. Confermano tale lettura motivi di carattere stilistico, in quanto le figure dipinte in quelle scene rispondevano perfettamente ai modi di un artista di formazione non italiana chiamato ad intervenire nelle parti meno in vista della storia al fianco del maestro principale con alle spalle una formazione ventennale trascorsa tra Firenze e Venezia, da identificarsi in Dello, e non in Sansone.

La presenza prima a Salamanca nel corso degli anni quaranta, poi nel *Polittico di San Segundo* ad Ávila (1465 ca.) di caratteri prettamente iberici, molto espressivi e rimarcati da profondi chiaroscuri e linee di contorno molto intense, tratti fisionomici duri e caricaturali, innestati su corpi di elevata consapevolezza posturale, in alcuni casi in scorcio, e saldezza volumetrica, sono invece ulteriori conferme di una continua, feconda interazione per oltre due decenni tra pittori spagnoli e la bottega di Dello e Sansone Delli, permettendo quindi di ipotizzare anche per il *retablo di San Segundo* una collaborazione di Sansone con fray Pedro de Salamanca, ad oggi il candidato ideale per essere identificato con uno dei quattro aiutanti spagnoli dei Delli a Salamanca (**figg. 41-44**).

A questa feconda collaborazione tra Sansone, Pedro de Salamanca e Garcia del Barco, cui si aggiungono Antón de Salamanca e forse anche quel pittore di nome Blasco, più volte citati nei documenti dell'archivio della cattedrale abulense, potrebbero risalire anche una serie di pitture che originariamente ornavano i timpani di otto archivolti sovrastanti le sepolture descritte da Gómez Moreno ad inizio Novecento nel convento di San Francesco, sempre ad Ávila, e già ricordate in uno stato conservativo precario[185]. Lo studioso, che offriva solamente una riproduzione grafica da lui stesso effettuata della scena con la *Vergine ed il figlio, San Bernardino da Siena e una donatrice (***fig. 45**) le riconduceva senza dubbi alla mano di Sansone per i caratteri strettamente toscani della rappresentazione. Analizzando il disegno di Gómez Moreno, consapevoli della precaria veridicità formale, possiamo tuttavia scorgere delle peculiari affinità tipologiche e compositive proprio con la tavola della *Sant'Anna*, per via delle consuete gerarchie dimensionali di sapore medievale tra i personaggi, la consapevolezza posturale, la saldezza anatomica delle figure e lo scorcio diagonale della

[185] Ivi, pp. 339-341. Dei dipinti murali di San Francesco parla anche De Bosque (1969, p. 132) senza tuttavia poterli aver visti direttamente, forse per l'accentuato degrado delle opere dovuto all'incuria umana e all'umidità, già ricordato dal Moreno.

Vergine seduta su un trono che sembra definire la profondità spaziale di tutta la scena culminante sullo sfondo con una cortina sostenuta da angeli.

Tonando ancora alla tavola del museo della cattedrale di Ávila, un discorso a parte meritano le due scene che compongono la predella con l'*Apparizione a Gioacchino* e l'*Incontro tra Gioacchino ed Anna alla porta di Gerusalemme* (**figg. 46-47**), cui in origine doveva aggiungersi un terzo scomparto oggi perduto. Gli scarti stilistici tra le figure della predella e quelle del riquadro principale risultano netti, per via dei tratti molto marcati e grevi dei volti, per la sproporzione degli arti, per il *ductus* narrativo di elevata schiettezza, compendiario ed asciutto nella descrizione dei tratti fisionomici e delle anatomie, che potremmo dire da illustratore librario. Queste due scene, ed alcune parti aneddotiche dello scomparto centrale, trovano invece eloquenti parametri di confronto con alcune miniature sivigliane della seconda metà del XV secolo eseguite a corredo della Bibbia romanzata, oggi nella Biblioteca del Monastero dell'Escorial a Madrid (n. I.I.3), con una documentata appartenenza alla regina Isabella di Castiglia e una provenienza dall'Alcázar de Segovia[186].

La Bibbia escurialense fa parte di un *corpus* composto dalle miniature realizzate per la decorazione dei libri di coro della cattedrale di Siviglia (Siviglia, Biblioteca Capitolare) e da una larga parte della decorazione a fresco del convento di San Isidoro del Campo a Santiponce, appena fuori Siviglia[187]. Questo gruppo di opere fu per primo ricondotto da Diego Angulo Iñiguez alla mano di un anonimo miniatore/pittore sivigliano denominato convenzionalmente "Maestro de los Cipreses" per via della sua peculiare caratterizzazione degli sfondi paesistici arricchiti con finissimi arbusti dalle chiome verdeggianti e appuntite come delicati ciuffi[188]. Inizialmente si propose di identificare questo personaggio, a capo di una scuola di miniatura e pittura sivigliana, con Pedro de Toledo, un miniatore attivo tra il 1428 ed il 1436 per la cattedrale quale autore di alcuni messali e miniature per i libri di coro. Lo studioso apriva tuttavia alla possibilità che in quella produzione, molto complessa ed estesa, potesse riconoscersi la mano anche di un altro maestro con una cronologia più avanzata posta anche oltre la seconda metà del secolo, il miniatore Nicolás Gómez[189].

Nel corso dell'ultimo ventennio gli studi dedicati al contesto culturale gravitante intorno alla produzione miniata della cattedrale hispalense hanno portato a due differenti linee di pensiero. La prima, avviata sulla scia delle supposizioni di Angulo Iñiguez, percorsa in simultanea da Laguna Paúl (1993) e Anderson (1995), ha mirato a confermare tutto il *corpus* di miniature e gli affreschi di Santiponce alla mano di Pedro de Toledo, identificandolo nell'anonimo "Maestro de los Cipreses", collocando conseguentemente la datazione delle opere entro la prima metà del XV secolo[190]. Una seconda ipotesi, portata avanti in maniera molto decisa da Rosario Marchena Hidalgo sulla base di

[186] Marchena Hidalgo 2006, pp. 31-48.
[187] Per la trattazione di queste pitture e del contesto artistico sivigliano sulla metà del secolo XV si rimanda al capitolo 5, paragrafo 5.2.
[188] Ángulo Iñiguez 1928, pp. 65-96; Id. 1929, pp. 225-232.
[189] Ángulo Iñiguez 1927, pp. 143-144; Id. 1984, pp. 513-527. Laguna Paúl 1993, pp. 27-66.
[190] Laguna Paúl 1993, pp. 27-66; Anderson 1993, p. 28; Villaseñor Sebastiàn 2009, pp. 216-228, 314-315.

analisi documentarie più accurate edite in contributi complementari, ha mirato al contrario a riconoscere tutto quel gruppo di pitture e miniature alla mano di un altro artista sivigliano, Nicolás Gómez, attivo in quel medesimo cantiere a partire dal 1454 fino ai primissimi anni del secolo successivo[191]. Confrontando i pagamenti conferiti dal capitolo ai due miniatori - 31.508 maravedíes a Nicolás Gómez e solo 4.045 a Pedro de Toledo - e distinguendo anche i diversi nominativi assegnati ai due, "yluminador de la obra de los libros de los Reyes nuestros señores" per il Gómez e "escrivano de letra gruesa" per Pedro de Toledo, lo studioso sosteneva l''impossibilità di riconoscere la mano di quest'ultimo nel consistente lavoro dei libri di coro che al contrario, insieme a tutti gli affreschi di Santiponce, andrebbero riconosciuti alla mano di Nicolas Gomez[192].

Non è questo il contesto giusto per discutere la questione dei libri di coro sivigliani anche se osservando alcuni dei numerosi capilettera miniati, appare chiaro come siamo di fronte a due personalità in stretta consequenzialità cronologica e in contiguità lavorativa. Già Anderson nel ripercorrere tutto il *corpus* di opere riferibili al "Maestro de los Cipreses", pur nella convinzione di ricondurne l'esecuzione alla sola mano di Pedro de Toledo, faceva osservare come quel folto *corpus* potesse in realtà scalarsi in successione cronologica articolandosi in quattro distinti nuclei, ponendo ai primordi gli affreschi di Santiponce e i libri di Coro di Siviglia, e in chiusura la Bibbia romanzata dell'Escorial, ovvero quel gruppo di miniature che, volendo accettare l'ipotesi di Hidalgo in favore di Nicolás Gómez, andrebbe collocato in una fase molto avanzata della seconda metà del secolo[193].

Questo lascia pochi dubbi sul fatto che Pedro de Toledo sia da considerare il vertice qualitativo, ma anche il maestro più antico attivo nel cantiere dei libri di coro della cattedrale; una personalità ancora fortemente legata al contesto della pittura tardogotica internazionale che si distingue per volti umorali, a tratti ferini, descritti da barbe contorte. Ugualmente le sue figure si contraddistinguono per il panneggiare di morbida consistenza e modulato, dalla fattura preziosa e dal *ductus* frastagliato e ridondante. Nicolás Gómez invece spicca per personaggi dai tratti più secchi e schematici, percepibili sia nelle vesti di maggior rigidezza che nelle fisionomie dei volti, dai contorni marcati e grevi. A questi caratteri si unisce una diversa concezione anatomica tendente a ridurre le sinuosità e le ridondanze ancora gotiche del maestro più anziano in favore di una schiettezza e un sintetismo narrativo, lo stesso che possiamo riscontrare anche nella predella di Ávila. Entrambe tuttavia rispondono ad un comune indirizzo elaborato nel cantiere della cattedrale di Siviglia e fortemente influenzato dalla miniatura italiana - non va dimenticato che Pedro de Toledo nel 1431 aveva compiuto un viaggio a Roma - più che, come accadeva di consueto per l'arte castigliana, dalla miniatura borgognona o fiamminga. Si tratta di un indirizzo artistico da collocarsi lungo un arco cronologico molto esteso, ma che si dipana con una certa continuità stilistica ed evolutiva e che potrebbe ricercarsi, non è da escludere, nei

[191] Marchena Hidalgo 1997, pp. 376-389; Id. 2006, pp. 31-48; Id. 2007a, pp. 9-30.

[192] Marchena Hidalgo 1997, pp. 376-389; Id. 2006, pp. 31-48; Id. 2007a, pp. 9-30; Id. 2007b. la questione relativa allo spostamento di tutto il corpus alla mano di Nicolás Gómez è riassunta in: Villaseñor Sebastiàn 2009, pp. 220-221.

[193] Vedi anche capitolo 5, paragrafo 5.2.

meccanismi di una bottega capeggiata da Pedro de Toledo ed in seguito passata nelle mani del suo creato, Nicolás Gómez.

Gli studi dedicati al contesto sivigliano nel corso dei decenni passati hanno completamente perso di mira quanto invece era stato avanzato da Post il quale, rielaborando le ipotesi di Angulo Iñiguez, e arrivando anch'egli alla conclusione che i due artisti, "Maestro de los Cipreses" e Pedro de Toledo, fossero in realtà una sola figura, riscontrò nell'*Ultima Cena* del refettorio di Santiponce e nelle miniature dei libri di Coro di Siviglia forti influenze italiane, provenienti in particolare dal retablo di Salamanca e dalla figura di Sansone Delli[194]. L'ipotesi di Post si fondava su alcune somiglianze con le scene dipinte nel retablo di Salamanca, e sull'errata supposizione di Gómez Moreno, convinto della presenza di Sansone a Siviglia nel corso del 1432.
Sui possibili legami tra il cantiere di Salamanca e le miniature dei libri di coro di Siviglia si è concentrato anche Panera Cuevas che ha proposto di leggere parallelismi stilistici - a sua detta inequivocabili - tra la scena con l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (ultime fasi del retablo e compatibile con l'attività di Sansone) e la storia di medesimo soggetto raffigurata in uno dei libri di coro di Siviglia (**figg. 48-49**). Tra le due storie non risultano esserci tuttavia affinità stilistiche, ma semplicemente comunanze legate ad una pedissequa riproposizione di un canonico soggetto iconografico[195].
I legami ipotizzati da Post e Panera Cuevas con Sansone Delli non trovano riscontro stilistico però nel retablo salamantino né trovavano conferme in una presenza di Sansone Delli a Siviglia nel corso degli anni trenta, cosa infattibile sia per questioni anagrafiche che documentarie[196]. Possiamo invece scorgere tali tangenze, in maniera anche molto puntuale, all'interno della bottega di Dello e Sansone Delli in prossimità del cantiere della cattedrale di Ávila. Nel foglio con *Cristo alla colonna* del Metropolitan, avevamo constatato la presenza di tre mani ben distinte; oltre a Dello (riconoscibile nella fattura del Cristo) e Sansone (figure dei donatori), emergeva infatti una terza mano propria di un maestro esperto nel campo della miniatura e della scrittura epigrafica il cui marchio distintivo poteva scorgersi nella peculiare caratterizzazione degli sfondi paesistici dove risaltano, per la vivace colorazione verdeggiante, arbusti spumeggianti (palmette e cipressi) del tutto analoghi a quelli riproposti nelle scene miniate dei libri del Coro della cattedrale di Siviglia che per quel peculiare motivo iconografico erano stati attribuiti alla mano del cosiddetto "Maestro de lo Cipreses" (**figg. 51-52**).
Quella caratteristica decorazione vegetale, che si ritrova già nelle fasi più arcaiche dei libri di Coro e che tende ad affievolirsi nel *corpus* più tardo riferibile a Nicolas Gomez, lascerebbe intendere una

194 Post 1930, pp. 318-326. Tale dipendenza italiana era stata già individuata da Passavant e Boutelou i quali nelle miniature sivigliane vedevano riferimenti alla tradizione italiana tardo-trecentesca e giottesca: Passavant 1863, pp. 60 e seguenti; Boutelou 1877, pp. 173 e ss.
195 Panera Cuevas 2000, pp. 233-234.
196 Ricordiamo infatti che Sansone dopo aver trascorso i precedenti cinque anni a Venezia dal 1430 aveva fatto ritorno a Firenze dov'è documentato ancora sedicenne a bottega presso un orafo, quindi impossibilitato a svolgere un'attività autonoma in grado di influenzare una produzione così vasta come quella cattedrale di Siviglia.

paternità di Pedro de Toledo e l'esistenza di un filo diretto tra la bottega di Dello Delli a Salamanca e la scuola pittorica hispalense, favorito molto probabilmente dalla personalità influente di don Diego de Anaya, prelato salamantino che fino al 1437 fu arcivescovo di Siviglia.

I legami registrati tra la predella della *Sant'Anna* e le miniature della Bibbia romanzata escurialense, riconducibile a Nicolas Gomez dopo il 1465, permettono di comprendere come quei primi rapporti anche solo ipotetici avviati tra Dello e Pedro de Toledo durante gli anni trenta si fossero tramandati nei decenni successivi ai rispettivi eredi i quali, tra il 1460 ed il 1480, dominarono rispettivamente la scena artistica di Ávila e Siviglia.

4.4
NICCOLÒ DELLI TRA ÀVILA E VALENCIA (1447-1471)

Dopo le imprese di Salamanca nel cantiere della cappella maggiore della cattedrale vecchia, nel monastero di Santa Isabel e nella vicina Cantalapiedra, fatta eccezione per la sua presunta comparsa nel 1454 a fianco di Sansone nel cantiere della cattedrale di Ávila e la breve notizia del 1466 in cui si apprestava ad accogliere nella sua bottega di Cantalapiedra un giovane apprendista, di Niccolò Delli non abbiamo informazioni almeno fino al 1469.

Nell'agosto di quell'anno, momento in cui Sansone si apprestava ad avviare il cantiere del chiostro della cattedrale abuelense, il mediano dei fratelli Delli compariva al cospetto del capitolo della cattedrale di Valencia accompagnato da un suo collaboratore. Il giorno di Pentecoste, nel corso della consueta rappresentazione de "La Palometa" con la discesa dello spirito Santo sugli Apostoli celebrata scenograficamente facendo volare un congegno pirotecnico che doveva rievocare le dodici lingue, era divampato all'interno della cattedrale un rovinoso incendio che aveva danneggiato irreparabilmente il grande retablo maggiore in argento[197], fuso gli arredi liturgici e distrutto le pitture murali delle pareti della cappella maggiore, realizzate nel 1432 sotto la supervisione di Miquel Alcañyiç da una squadra di pittori valenciani composta da Felip Porta, Berenguer Matheu, Gonçal Peris Sarrià e Arnau Gàssies[198]. La decorazione distrutta della cappella comprendeva una serie di *Angeli* con gli strumenti della Passione di Cristo che decoravano lo spazio liturgico, originariamente comprendenti anche scene cristologiche lungo le pareti laterali[199]. L'infausto evento rendeva quanto mai necessaria la progettazione di una nuova decorazione pittorica intitolata alla Vergine Maria, e per tale scopo il capitolo della cattedrale aveva incaricato un emissario, *mossén* Joan Ridaura, di cercare "in regno Hispania de gente pictorem egregium in pictura dicta vulgariter sobri lo fresch"[200]. La scelta di una tecnica così poco diffusa nella Valencia tardo-medievale e in generale in tutti i territori del regno come l'affresco, era motivata dal prestigio della commissione che si ispirava a modelli illustri come la celebre *Capilla de San Blas* nella cattedrale di Toledo, eseguita oltre sessant'anni prima da una squadra di pittori

[197] Il grande retablo era stato eseguito in due diversi fasi, avviato nel 1370 per mano del maestro Pere Bernés e dal 1419 portato a compimento dall'argentiere della cattedrale Bertomeu Coscolla, poi ampliato nelle forme per mano di Martí Lobet nel 1424: Sanchis Sivera 1909, pp. 161-167; Miquel Juan-Serra Desfilis 2011, p. 361. Bertomeu Coscolla è lo stesso personaggio che nel 1418 era intervenuto come testimone del capitolo valenciano nella commissione a Giuliano di Nofri dei rilievi del Trascoro, e ancora nel 1424 che intervenne nel giudicare il complesso: si rimanda al capitolo 2, paragrafo 2.2.

[198] Chabás 1891, p. 379; Sanchis Sivera 1909, pp. 144-145.

[199] Si veda: Miquel Juan-Serra Desfilis 2011, p. 361.

[200] Company 2006b, p. 147; Company 2009, pp. 44-47; Herrero-Cortell 2018, pp. 32-41.

in cui giocarono un ruolo fondamentale il fiorentino Gherardo Starnina e Niccolò da Siena, e - soprattutto - il *Giudizio Universale* e gli affreschi con scene di battaglia sulle pareti della cappella maggiore della cattedrale di Salamanca, realizzate proprio da Niccolò Delli una ventina di anni prima. Le opere dei Delli nella cattedrale vecchia, così lontane culturalmente e stilisticamente dalla coeva produzione castigliana, non erano tuttavia nuove a fenomeni di emulazione a livello figurativo ed iconografico tanto che già nel 1452, a soli cinque anni dalla conclusione del cantiere, il pittore Nicolás Francés, una delle personalità più prolifiche ed influenti attive simultaneamente alla bottega dei Delli in un centro importante come León, dov'era impegnato nella decorazione del catino absidale con una scena di *Giudizio Finale* destinata a sormontare il monumentale retablo da lui dipinto, il 24 di agosto di quell'anno fu obbligato dai suoi committenti a recarsi a Salamanca "a ver la pintura et estoria del Juyicio" dipinta da Niccolò Delli "para la pintar Aqui en la iglesia"[201]. Un 'viaggio studio' sull'inconsueta iconografia e sulla composizione dell'illustre prototipo, ma anche, come è facile immaginare, di osservazione attenta di tutte le scene del retablo a cui il pittore sembrò ispirarsi, quantomeno da un punto visita sintattico, compositivo e spaziale, nel momento in cui venne incaricato, tra il 1459 e il 1461, della realizzazione di ventinove scene con *Storie di Cristo* nel chiostro della stessa cattedrale leonina, come appare in quelle rare scene superstiti e ancora oggi leggibili del grandioso cantiere[202]. Senza il confronto con i modelli salamantini sarebbe difficile spiegare la conversione del pittore francese, legato alla cultura miniaturista franco-borgognona che contraddisse la sua prolifica e preziosa produzione su tavola, ad un linguaggio di più ampio respiro spaziale e consapevolezza posturale delle figure. Quello che invece non riuscì al pittore francese fu l'apprendimento della tecnica della "pittura eterna" del buon fresco, a cui la committenza spagnola dopo Salamanca sembrava gradualmente aspirare per le imprese di rango più elevato. Nicolás Francés, pittore di grande fama nel campo della pittura su tavola non riuscì infatti ad emulare sul piano tecnico il lavoro di Niccolò Delli e utilizzando la più comune pratica della pittura murale a secco, condannò il ciclo cristologico della cattedrale ad un repentino e irreversibile deterioramento[203].

Fu proprio un motivo di ordine tecnico a far cadere la scelta del capitolo di Valencia su Niccolò Delli che giunse in città, una delle sedi principali della corona d'Aragona, il 7 agosto del 1469 ormai in età avanzata, in condizioni fisiche compromesse e "molt mal en punta de vestir" tanto che si richiesero provvedimenti da parte del capitolo per migliorare il suo aspetto e quello del suo garzone[204], identificabile verosimilmente in Francisco Gonzalez de Àvila, il giovinetto che nel 1466 si era legato in

[201] Sánchez Cantón 1925, pp. 41-65; Post 1930, pp. 270-271; Sánchez Cantón 1964, p. 28;
[202] Post 1930, pp. 261-296; Sánchez Cantón 1964. Sul percorso artistico di Nicolás Francés in Spagna: Rebollo Gutiérrez 2007, pp. 107-130.
[203] Post 1930, pp. 268-271.
[204] Sanchis Sivera 1909, p. 147, n. 3; Company 2009, p. 45, 236-240.

apprendistato per cinque anni a Niccolò[205]. Fu solo ed esclusivamente l'autorità conferitagli da una fama ventennale nella pratica della pittura a fresco a favorire Niccolò verso l'acquisizione dell'incarico valenciano. Dell'artista ad oggi, oltre al citato *San Cristoforo* di Cantalapiedra, non si conservano altre tracce di pittura a fresco nei Regni di Castiglia, ma lo stato di completa povertà in cui si presentò a Valencia propende a farci immaginare che dopo il prestigioso incarico di Salamanca la sua carriera fu povera di commissioni. In questo fu sicuramente condizionato dal dislocamento della sua bottega in un centro periferico come Cantalapiedra, luogo che pur mantenuto il ruolo di sede episcopale salamantina anche dopo la morte di don Sancho, influente mecenate, non avrebbe certo potuto più offrire al fiorentino commissioni d'alto rango.

Fu tale condizione di estrema povertà con cui il pittore si presentò a spingere il capitolo a chiedere a Niccolò una comprova delle sue abilità, appurate nel campo della pittura murale ma non verificate dal punto di vista figurativo, ambito in cui l'artista avrebbe dovuto rispondere al gusto del capitolo e in generale della produzione artistica iberica del tempo indirizzata verso la tradizione pittorica della scuola catalano-aragonese, di tendenza filo-fiamminga, e su tipologie di opere più accostanti alla cultura delle corti internazionali europee.

L'avvio dei lavori nella cappella maggiore fu quindi vincolato all'esecuzione preliminare di un affresco monumentale con l'*Adorazione dei Magi* commissionato all'artista fiorentino il 25 di settembre di quell'anno su una parete dell'antica Aula Capitolare (oggi Capilla del Santo Cáliz[206]), oggi ancora *in situ* (**fig. 53**)[207]. L'11 di aprile del 1470 Niccolò doveva essere già al lavoro, dato che nei registri dell'archivio della cattedrale risultano appuntati i rifornimenti di materiali e colori destinati a quell'opera[208]; la scena avrebbe dovuto essere già parzialmente eseguita nell'impianto figurativo, in quanto a quella data viene pagato Johan Claramunt, battiloro, per dorare la mano destra, parte del mantello della *Vergine* ed il *Bambino* (**fig. 54**), mentre nel corso di quel mese si procedette anche alla stesura dell'argento per le lettere collocate nella cornice[209].

Il capitolo dovette presto ricredersi sulle capacità dell'artista e quella che nacque come una prova divenne un'opera d'arte autonoma in grado di conferire un certo prestigio agli spazi dell'aula in cui era

---

[205] Il documento si conserva nel *Libro de obra* presso l'Archivio della cattedrale di Valencia, n. 14679, c. 33; Company 2006b, p. 45; Id. 2009, p. 169, n. 473; Herrero-Cortell 2018, pp. 34-45. Sul documento del 1466 riguardante Niccolò e Sansone: APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 21.

[206] L'antica aula capitolare, che si colloca entrando nella cattedrale sul lato destro, fu costruita tra il 1356 e il 1369 per volere del vescovo Vidal de Blanes e per mano del maestro de obra Andreu Juliá. Rimase nella sua funzione di Aula capitolare fino al 1827 quando il capitolo decise di edificarne una nuova. La precedente dal 1916 divenne la capilla del Santo Cáliz, destinata ad ospitare la preziosa reliquia del Santo Cáliz de Cena de Señora: Sanchis Sivera 1909, pp. 243-248; Id. 1926, p. 26; Zaragozá Catalán-Vila Ferrer 2014, pp. 81-10.

[207] Sanchis Sivera 1909, pp. 147-148; Id. 1930, pp. 175-176. I documenti che d'ora in avanti si citeranno sono stati integralmente trascritti e più recentemente pubblicati da Ximo Company nel volume dedicato alla figura di Paolo San Leocadio. Tutti i pagamenti relativi al cantiere della cappella maggiore sono contenuti nel *Libro de la administración* del capitolo della cattedrale di Valencia, conservato presso l'Archivio della "Seu", diviso in tre libri risalenti alle tre fasi dei lavori: Niccolò Delli 1469-1471; Reixach Canyiçar 1471, Paolo da San Leocadio-Francesco Pagano 1472-1478. Quello che a noi interessa è il *Libro d'obra* numero 1506 F.

[208] Company 2009, p. 397, docc. 28, 30; APPENDICE DOCUMENTARIA, docc. nn. 28-29.

[209] Company 2009, p. 396, doc. 18; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 24.

solito riunirsi il Capitolo. Soddisfatti della prova eseguita dal pittore, già tra il marzo e l'aprile si iniziò a predisporre l'avvio della decorazione della cappella maggiore, completamente ricostruita dopo l'incendio. Nel luglio del 1470 - prima che Niccolò portasse a termine l'*Adorazione dei magi* - il cantiere stava per essere avviato, come confermano il rifornimento dei materiali e dei colori destinati "per obs de la pintura del dit cap de l'altar major de la dita Seu", meticolosamente registrati dai documenti e collocati dal capitolo in una apposita grande cassa custodita nella cattedrale[210]. È assai probabile che l'artista, a quelle date, avesse già presentato anche un progetto preliminare, proprio come era avvenuto nel caso di Salamanca[211], ma intervenne un non meglio specificato "accidente" a Niccolò e i lavori non furono mai avviati. I documenti non sono chiari, ma è evidente che nei primi giorni di giugno accadde un fatto che decretò una precoce interruzione alla carriera del pittore, forse un infortunio domestico, una malattia o forse un'aggressione, dal momento che il suo garzone pare fosse addirittura scappato dalla casa in cui viveva con il maestro portando con sé due delle chiavi fornite dal capitolo[212]. Tra il 5 e l'8 giugno, pochi giorni dopo il fatto, i canonici ordinarono di procedere con l'inventario di quanto presente nella casa di Niccolò, in quell'occasione gli incaricati ritrovarono l'abitazione in una condizione "molt bruta" e con gli indumenti del maestro assai sporchi "per causa de l'accident" occorso[213]. È probabile a questo punto che Niccolò avesse contratto una grave malattia che lo aveva ridotto in una situazione di salute drammatica, dal momento che nei documenti seguenti risulta ricoverato a spese della "Seu" presso l'Ospedale d'En Sorell[214].

Questo giustifica la presa di posizione del capitolo che, vista la situazione del pittore, temeva di non vedere completato l'affresco con l'*Adorazione dei Magi*. Il 5 luglio dello stesso anno, forse approfittando di un miglioramento nelle condizioni di salute del pittore, il canonico della cattedrale Johan Pellegrí sollecitò Niccolò affinché l'opera non rimanesse incompleta, che fosse portata a termine dalla sola mano dell'artista e che fosse portata a compimento anche la doratura delle figure dei Magi per conto del solito battiloro Claramunt[215]. Il 30 di agosto l'opera doveva essere terminata, ma il capitolo pagò ancora Claramunt, su incarico dato dallo stesso Niccolò, per ridecorare con argento e oro parti della storia dell'*Adorazione*, evidentemente non eseguite in maniera corretta, e tutta la scritta di contorno in lettere gotiche che conteneva degli errori[216]. Nel documento citato del luglio 1470 risulta molto chiara la richiesta del capitolo in merito ad un intervento univoco di Niccolò sulla scena dell'*Adorazione* anche

[210] Company 2009, pp. 397-398, docc. 33, 35, 42, 44; APPENDICE DOCUMENTARIA, docc. nn. 31, 33-35.

[211] Si rimanda al contributo di Miguel Àngel Herrero-Cortell (2018, pp. 39-42) per una più precisa discussione in merito ai vari materiali acquistati da Niccolò per la realizzazione degli affreschi nella cappella maggiore.

[212] Company 2009, p. 400, doc. 51; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 37.

[213] Ivi, p. 399, docc. 52-53; APPENDICE DOCUMENTARIA, docc. nn. 38-39.

[214] Ivi, p. 400, doc. 62; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 41. In due documenti emerge come fosse il capitolo valenciano a sobbarcarsi le spese per la degenza del pittore: Company 2009, p. 400, docc. 64-65; APPENDICE DOCUMENTARIA, docc., nn. 42-43.

[215] Ivi, p. 397, doc. 21; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 25.

[216] Ivi, p. 397, doc. 23; APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 27.

se, come si evince da un'altra carta d'archivio di quello stesso mese, a completare l'opera, per l'inadempienza del fiorentino, fu il pittore catalano Bartomeo Baró[217].
È probabile che nei mesi successivi Niccolò avesse continuato a lavorare nel cantiere della Seu, magari con incarichi non troppo vessatori, come dimostra l'ultimo pagamento corrisposto a suo favore il 28 di ottobre del 1470 per due immagini di *San Bartolomeo* che il pittore aveva fornito agli argentieri della cattedrale, probabilmente sotto forma di disegni, che si stavano occupando della realizzazione del nuovo retablo maggiore della chiesa in argento sbalzato[218]. L'artista morì, senza aver mai messo mano al cantiere della cappella maggiore della cattedrale valenciana, entro il 13 marzo del 1471 quando i suoi vestiti, tra le poche cose rimaste in possesso del capitolo, furono venduti all'asta al mercato pubblico di Valencia[219].

Quello che si conserva ancora oggi sulla parete laterale all'ingresso dell'antica aula capitolare rimane l'unica testimonianza pittorica della produzione di Niccolò Delli a oltre venti anni di distanza dal *Giudizio* della cattedrale di Salamanca. Si tratta di un affresco di grandi dimensioni (3,50 x 4,50 m), strappato e riportato su tela, in uno stato di conservazione assai compromesso che ne rende molto difficoltosa la lettura integrale. La parte superiore è quella meno danneggiata e ancora leggibile, nonostante la pellicola pittorica molto abrasa e virata nelle tonalità; la fascia inferiore, invece, a riprova di come l'affresco si trovasse collocato molto più in basso, falcidiata dalle infiltrazioni di umidità, risulta in gran parte perduta e si conservano solamente tracce del disegno preparatorio che permette di intravedere la disposizione delle figure in primo piano (**fig. 55**). I danni maggiori sono occorsi al dipinto nel corso delle operazioni di strappo e in occasione di scriteriati interventi di restauro, con opinabili ridipinture e, in alcuni casi, libere integrazioni, visibili soprattutto nei volti dei cavalli (**fig. 56**) e di alcuni astanti, nella tonalità delle vesti - completamente ricostruite laddove invece risultavano ormai perdute - e nel ricalco marcato delle sinopie che dovevano essere in origine tutt'altro che grossolane o nerborute come appaiono invece oggi in alcune porzioni dell'affresco.
Da un punto di vista figurativo possiamo scorgere come, nonostante gli oltre vent'anni di soggiorno di Niccolò in Spagna, nell'impaginato generale della scena, nell'ariosa, pacata e ordinata distribuzione dei vari personaggi, nelle solide volumetrie, nella varietà fisionomica ed espressiva, si riconosca ancora una forte ascendenza italiana. Il confronto con la situazione del coevo cantiere della cattedrale di Àvila dov'era attivo il fratello Sansone, e con le due opere oggi note della sua produzione, come la tavola della *Sant'Anna* o il disegno con il *Cristo alla colonna* del Metropolitan, lascia capire le difficoltà che trovò Niccolò ad adattarsi al gusto della committenza castigliana e ai modi della corrente pittorica ispano-fiamminga. Questo risulta evidente soprattutto nel panneggio delle vesti, come emerge nel disegno preparatorio della Vergine, nel *ductus* dell'abito, o parzialmente in quelli del gruppo di astanti, che si

[217] "Item més, pose n data quatre sous, sis diners, per preu dels quals mestre Baró me féu comprar d'en Jacme Morell, batifulla, XVIII pans d'or dels quals tinch albarà e serviren per acabar la dita Pintura…": Company 2009, p. 397, doc. 24.
[218] Ivi, p. 400, doc. 60; APPENDICE DOCUMENTARIA, doc., n. 40.
[219] Ivi, p. 395, doc. 5, APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 22.

distanziano da quel peculiare affastellamento in lembi di stoffe dalle ardimentose, irreali pieghe cartacee delle figure abulensi o delle tavole di area valenciana riferibili ad influenti personalità del calibro dei pittori Jaume Bacó, Joan Reixach, Jaume Huguet e dei due anonimi "Maestro de Bonastre" e "Maestro della Porciúncola", quest'ultimo l'artista valenciano più votato alla cultura van-eyckiana, con un percorso di poco precedente o coevo a quello di Niccolò (**fig. 57**)[220]. Quello che più lo distanzia dalle spiccate tendenze fiamminghe della scuola locale è poi, in particolare, la vivace attitudine narrativa, la capacità di raffigurazione dei moti e degli affetti, con volti variamente sorridenti, conturbati, accigliati, rilassati, la disinvoltura nel definire i volti con un deciso risalto plastico accordato da profili marcati, volumi torniti dall'effetto di una luminosità disomogenea e intensi chiaroscuri (**fig. 58**).

Nell'*Adorazione* emergono pienamente i caratteri di un artista fermamente legato alla cultura rinascimentale italiana, come possiamo parimenti scorgere anche in una delle figure principali della scena, cioè il sacerdote abbigliato con vesti modeste, quasi contadine, secondo il costume del tempo, che si erge di profilo, come nell'omonima scena salamantina, chiudendo la raffigurazione come una quinta scenica alla sinistra della *Vergine*, che colpisce per l'umanità e la schiettezza espressiva ed il morbido risalto anatomico (**fig. 59**). Al di là delle difficoltà di lettura e delle ridipinture, il 'marchio' di Niccolò è evidente nella composizione generale della scena definita da un rapporto metrico corpi-architetture-scenografia del tutto realistico, in cui le figure non assumono, come nella tradizione catalano-valenciana, asettiche posture pietrificate, ma risaltano per le capacità narrative dell'artista atto a rappresentare una torba di personaggi accalcati, dalle posture contorte, caratterizzati fisionomicamente e descritti minuziosamente nel vestiario analogamente a quanto possiamo confrontare con la scena superstite della battaglia sulle pareti della cappella maggiore della cattedrale vecchia di Salamanca, o in alcune scene del retablo riconducibili a Niccolò, come *l'Adorazione dei Magi* (**figg. 60-61**)[221].

I legami in particolare con questa scena permettono non solo di avvalorare la paternità di Niccolò per quella tavola, come proposto in precedenza, realizzata probabilmente nelle fasi iniziali del cantiere a fianco al fratello Dello e ad un più modesto collaboratore, ma anche di ragionare, seppur per accenni, sulle dinamiche di un percorso artistico ventennale compiuto dal maestro in Castiglia. La stretta vicinanza ancora con il retablo di Salamanca possiamo scorgerla nella narrazione in alcune parti favolistica, come nella capanna isolata con il bue e l'asino ad evocare le pittoresche ambientazioni del retablo, ma anche nel confronto tra il primo re mago di Valencia e l'omonimo personaggio

[220] Sul contesto della pittura valenciana del tempo si rimanda ad un recente, prezioso contributo di Rafael Cornudella i Carré dedicato alle problematiche sollevate dalla calamitante personalità del Mestre de la Porciúncola, costruita nel corso dei decenni intorno alla tavola con la *Madonna ed Angeli* (Barcellona, Mnac) proveniente dalla Ermita de San Pau di Albocácer, dal Maestro di Bonastre, in passato variamente identificato con il pittore Jacomart, e da quello che un tempo era considerato un binomio Jacomart-Reixach, poi rivelatosi in realtà un *corpus* di opere da dividere tra due personalità ben distinte senza apparenti legami di dipendenza lavorativa: Cornudella i Carré 2008, pp. 83-111. Altri importanti contributi sulla pittura valenciana della seconda metà del Quattrocento: *La pintura gótica* 2003; Ferre Puerto 2003, pp. 27-32; *La memoria recobrada* 2005; Ruiz Quesada 2007, pp. 243-298.

[221] Si rimanda al capitolo 3, paragrafo 3.1.

salamantino, intento a salutare la Vergine porgendole un saluto con il fastoso copricapo, che spicca per l'analogo prototipo fisionomico dalla tesa canula nasale e dalla forma affusolata del volto, le labbra carnose e occhi dalla palpebra pendente che possiamo scorgere in numerose figure del retablo salamantino caratterizzate da acuti accenti espressivi di chiara ispirazione transalpina. La possanza di alcune figure maschili, come le due sul lato sinistro ritratte in pose altezzose o quella del sacerdote inginocchiato in posizione orante abbigliato in vesti clericali (**figg. 62-63**), evocano anche in questo caso soluzioni che invece rimandano direttamente alle disinvolte figure di angeli, in moto e in scorcio, del *Giudizio* universale[222].

Se ci fu, nel corso dei vent'anni trascorsi in Spagna, un'assimilazione, seppur lieve, dei caratteri iberici e fiamminghi da parte di Niccolò, essenziali per stimolare l'interesse di una committenza privata, questi si possono scorgere nella granitica figura della *Vergine col Bambino.* Maria sembra infatti ispirarsi ad un maggiore schematismo e ad un risalto dei profili geometrici, dei tratti fisionomici regolari, tesi e nitidi, che si scostano ad esempio dalle figure di alcuni astanti o dal personaggio al suo fianco entro la struttura architettonica in muratura, penalizzati nella percezione anatomica ed espressiva da grossolani interventi di restauro (**fig. 54**) o, in qualche caso, dall'intervento di un più modesto collaboratore. Dal momento però che gran parte della scena, e senza dubbio le figure principali, erano già state dipinte nell'aprile del 1470 e che il sollecito a completare l'opera da parte del capitolo avvenne solo nel 1470 dovremmo considerare anche la figura della Vergine eseguita dalla mano di Niccolò o, al limite, con l'intervento localizzato del suo garzone Francisco Gonzalez di Àvila che nel 16 aprile del 1466 era entrato per cinque anni nella bottega di Niccolò per imparare "el oficio de pintor"[223] e che infatti a quell'epoca, appena quindicenne, è indicato nei documenti come "mozo", cioè come aiutante privo di incarichi autonomi.

Andrebbe fatta maggior chiarezza a questo proposito anche su un possibile coinvolgimento in questa raffigurazione del pittore valenciano Bartolomeo Baró, che in quegli anni è citato all'interno del cantiere per lo più per interventi legati alla preparazione e l'intonacatura dei muri e per l'acquisto di materiali destinati anche all'esecuzione dell'*Adorazione*. Fu lui il pittore chiamato dal capitolo a completare la scena lasciata incompiuta da Niccolò in seguito all'incidente occorsogli nei primi giorni di giugno del 1470, ma per le questioni appena citate dovremmo intendere il suo intervento limitato e circoscrivibile, al massimo, alla fascia superiore della scena dove effettivamente possiamo scorgere, nella qualità della narrazione, nella sproporzione delle figure e nella scelta di tonalità fredde più consone alla tradizione pittorica transalpina, l'intervento di una mano diversa (**figg. 64-65**). Il ruolo di Bartomeu Baró, a differenza di quanto ipotizzato da Company che lo indicava come possibile collaboratore o aiutante di Niccolò, va nettamente ridimensionato anche in virtù dell'importanza tutt'altro che secondaria che questo pittore ricoprì sulla scena valenciana nella seconda metà del secolo. Nel 1470 Barò risultava ormai nel pieno della sua maturità artistica, avendo esordito intorno al

[222] Vedi capitolo 3, paragrafo 3.2.
[223] APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 21.

1450[224], e proprio all'interno della stessa cattedrale aveva assunto già importanti incarichi, come il restauro nel 1467 del *Retablo di San Pedro*, la realizzazione di una tela affidatagli il 17 agosto del 1468, l'esecuzione di lavori nei medesimi anni anche nei dintorni della città di Murcia come il *Retablo di San Bartolomé* per il tempio omonimo della città[225].

Nell'ambito del cantiere della cattedrale, l'artista appare coinvolto con mansioni specificatamente tecniche applicate al restauro pittorico ed architettonico, come dimostrano i pagamenti accordatigli nel riassetto delle superfici murarie della cappella maggiore, senza riscuotere mai grandi consensi all'interno del capitolo tanto che, alla morte di Niccolò non fu lui, come sembrerebbe logico, ad ereditare la commissione della decorazione della cappella maggiore, ma l'incarico venne affidato ai pittori valenciani Pere Rexach - identificabile con Joan Reixach - e Anthoni Canyçar, cui si aggiunsero altri pittori locali quali Joah Aragonés, Leonard Agostí, Lluc Alamany (tedesco) Martí Paer e Antonhi detto lo Negre, maestri che tuttavia non riuscirono a portare a compimento l'incarico per via delle scarse abilità tecniche nella pittura murale a fresco[226].

A confermare come non spetti a Barò l'esecuzione maggioritaria dell'*Adorazione dei Magi* nell'aula capitolare, ma solo un eventuale intervento di completamento limitato la massimo al registro superiore, sono le opere ad oggi note del artista valenciano, come la *Virgen de la Leche* della chiesa parrocchiale di Ademuz (Valencia) databile al 1457-1460, la più celebre *Madonna col bambino* del Museo di Bilbao **(fig. 66)**, firmata, databile agli stessi anni della presenza di Niccolò a Valencia, o il retablo con *San Sebastiano, Sant'Erasmo e San Bernardino* (collezione privata)[227]. È una produzione che, seppur contenuta, manifesta la piena aderenza al contesto pittorico cittadino, in particolare alle opere del "Maestro de la Porciúncola" **(fig. 57)**, nella delicatezza della tinta cromatica su tinte fredde, nella limpida restituzione di incarnati e bagliori epidermici, nella finezza cristallina delle capigliature, nel panneggiare franto e geometrico, senza lasciar spazio a caratteri di conformità con l'*Adorazione dei Magi* di Niccolò, ispirata a criteri di monumentalità, sintetismo espressivo e ampollosità narrativa del tutto estranea alla cultura pittorica locale.

Il desiderio del capitolo di Valencia di far eseguire un'opera necessariamente ricorrendo alla tecnica della pittura a buon fresco, oltre a testimoniare l'importanza conferita a questo genere pittorico dalla più importante sede episcopale della corona d'Aragona, documenta il valore esemplare di modello della decorazione della cappella maggiore della cattedrale di Salamanca eseguita con la medesima tecnica. La capacità tecnica e narrativa dei fratelli Delli, insuperata in Castiglia divenne quindi una sorta di modello a cui tendere per eguagliare il prestigio della commissione salamantina.

---

[224] Gómez-Ferrer Lozano 2009, pp. 81-89.

[225] Sanchis Sivera 1909, p. 172 (17 agosto 1468); Eslava Blasco 1999, p. 31 (22 aprile 1469; ACV, *Libro d'Obres* 3681); Gómez-Ferrer Lozano 2009, p. 82.

[226] Company 2009, p. 404, doc. 97; Herrero-Cortell 2018, p. 43, con bibliografia precedente. I lavori presero via il 15 luglio del 1471, una settimana dopo si preparava l'imprimitura delle pareti e già il 13 di agosto il lavoro viene definito malfatto.

[227]Eslava Blasco 1999, p. 32; Cornudella i Carré 2008, pp. 102-108; Herrero-Cortell 2018, pp. 83-85.

Venuta meno la possibilità di coinvolgere Niccolò, per raggiungere tale obiettivo il capitolo valenciano si affidò ancora a due pittori italiani le cui opere sono sorprendentemente tornate alla luce nel 2004 in occasione di alcune operazioni di restauro della zona absidale della cattedrale (**fig. 67**). Sotto l'ala protettrice del cardinale romano Rodrigo Borgia nell'estate del 1472, ad un anno dalla morte del fiorentino, sbarcarono a Valencia Paolo da San Leocadio, pittore emiliano cresciuto al fianco di Francesco del Cossa al servizio dei duchi d'Este a Ferrara, e il napoletano Francesco Pagano, esperto nella decorazione murale che a Roma aveva lavorato proprio al servizio del Borgia[228]. Entrambi, in simultanea, ed insieme ad un terzo artista, "Maestro Riquart", variamente identificato nel pittore palermitano Riccardo Quartaro[229], offrirono al capitolo i loro servigi per l'esecuzione degli affreschi della cappella maggiore lasciati incompiuti dopo la morte di Niccolò e la sventurata esperienza di maestranze valenciane. Come già accaduto per il fiorentino anche i nuovi arrivati, nonostante la prestigiosa intercessione del cardinale Borgia, furono chiamati ad eseguire prove di abilità, di cui rimane oggi traccia nella *Natività* collocata nel corridoio di accesso alla cappella del Santo Calice (**figg. 68-69**), correttamente identificata nell'affresco eseguito a Paolo da San Leocadio e Francesco Pagano[230].

La coppia di pittori ricevette il medesimo trattamento riservato a Niccolò, compresa la concessione di un alloggio a spese del capitolo, ed analogo dovette essere anche il programma iconografico per affreschi. Conoscere quindi oggi, anche se solo parzialmente, l'originaria consistenza del ciclo di Paolo da San Leocadio e Pagano riportato nel contratto di allogazione dell'impresa firmato il 28 luglio 1472, permette anche di comprendere quello che avrebbe dovuto essere l'impegno del pittore fiorentino[231]. La cappella doveva infatti essere decorata in tutta l'altezza della volta con una serie di *Cherubini* disposti circolarmente attorno alla chiave di vola e *Angeli* disposti a coppie nelle sei vele della cupola, come possiamo vedere ancora oggi nella straordinaria rifulgenza di colori e sullo sfondo di un prezioso cielo stellato. Nelle pareti intervallate dalle finestre della cappella, fino all'altezza del retablo maggiore - lo stesso in argento per cui già Niccolò precedentemente aveva fornito alcuni disegni[232] - avrebbero invece dovuto prender forma le figure dei *Dodici Apostoli* e di un *Cristo in Maestà*[233].

L'arrivo di Paolo da San Leocadio e di Francesco Pagano risulta ancor più rilevante in quanto la conservazione fino ad oggi di tue testi pittorici di straordinaria qualità come gli *Angeli* della cupola absidale e la *Natività*, permettono di comprendere anche la profonda distanza tracciata tra quelle scene ed il percorso artistico di Niccolò Delli. Con le opere di San Leocadio e Pagano abbiamo infatti l'ingresso a Valencia di un linguaggio innovativo, educato alle sulle più aggiornate tendenze dell'arte

[228] Condorelli 2001, pp. 285-291; Ead. 2005, pp. 175-201; Company 2006b; Id. 2009, pp. 43-58; Herrero-Cortell 2018, pp. 49-59. Su Francesco Pagano più recentemente: De Simone 2014.
[229] Condorelli 2001, pp. 285-291.
[230] Le prove dei pittori che videro schierati insieme Paolo da San Leocadio Francesco Pagano contro maestro Riquart, si tennero in due luoghi differenti, lontani uno dall'altro, e riguardarono due temi differenti: Company 2009, pp. 48-58.
[231] Si rimanda al più recente contributo di Ximo Company dove sono pubblicati i novi punti fondamentali contenuti nel contratto; Company 2009, pp. 51.
[232] La gran parte della decorazione, riportata alla luce nel 2004, fu occultata tra il 1674 e il 1682, in seguito ai lavori di rinnovamento barocchi del presbiterio guidati da Juan Pérez Castiel.
[233] Gómez-Ferrer Lozano 2010, p. 62, nota 15.

padana, di strabordante artificio coloristico, arricchito da ardite prospettive e scorci, di un pungente naturalismo e di una limpida monumentalità. Una sintesi perfetta tra l'intellettuale archeologismo mantegnesco ed il limpido classicismo pierfrancescano, mediato dall'eclettico naturalismo dei pittori ferraresi Cosmè Tura, Ercole de' Roberti e Francesco del Cossa.

L'*Adorazione* appare invece l'eloquente manifesto di un immobilismo culturale privato di nuova linfa rinascimentale e volontariamente distaccato dalle tendenze coeve della scuola catalano-valenciana o della pittura castigliana in generale, cui al contrariò aderì il fratello Sansone, garantendosi un posto di prestigio al vertice dei cantieri abulensi e in parte fece anche Dello il quale, rinnovandosi e ripensandosi in virtù degli interessi imperanti della corona castigliana, divenne il "mayor fabrice magister" di Giovanni II.

CAPITOLO 5

PITTURA FIORENTINA A SIVIGLIA

(1440-1470)

5.1

DELLO DELLI A SIVIGLIA:

IL CASO DELLA *VIRGEN DE LA ANTIGUA*

Nella chiesa collegiata di San Bartolomeo a Belmonte, un piccolo paese nei dintorni di Cuenca, presso l'altare dedicato alla Nuestra Señora de la Antigua si conserva un grande dipinto su tavola entro una cornice dorata e dipinta raffigurante la *Vergine con il Bambino incoronata da angeli* (**figg. 1-2**), copia di una delle icone più venerate in Andalusia nel corso del Cinque e del Seicento - detta *Virgen de la Antigua* - il cui prototipo è riconosciuto all'unanimità nell'affresco custodito nella cattedrale di Siviglia (**fig. 4**). Un'iscrizione apposta nella cornice che decora il contorno dell'immagine belmontina - "TRASUNTO DE NTRA. SRA LA ANTIGUA DE SEVILLA TRAIDO POR CRISTÓBAL DEL CASTILLO HIJO DE FRANCISCO DEL CASTILLO […] LOR EL AÑO QUE DESEMBARCÓ DE LA NUEVA ESPAÑA QUE FUE A 8 DE SEPTIEMBRE DE 1601" (**fig. 3**) - ricorda come l'opera fosse stata donata nel 1601da Cristóbal del Castillo, cittadino di Belmonte, come ex-voto per la riuscita del suo rischioso viaggio di ritorno via mare dalle Americhe. Luis Andujar Ortega, parroco della chiesa e uomo lungimirante a cui si deve anche la realizzazione del museo della collegiata, all'interno di una preziosa guida della chiesa edita nel 1986, fornisce preziose informazioni tratte dall'archivio parrocchiale e da alcuni fondi relativi alla collegiata confluiti nell'Archivio Storico Nazionale di Madrid[1]. All'interno di questa documentazione, trascritta solo in parte e della quale non vengono riportati riferimenti archivistici secondo una prassi molto comune in Spagna, lo storico riporta la notizia che l'autore della *Madonna col Bambino* di Siviglia da cui fu tratta la copia di Belmonte, sarebbe da riconoscere in Dello di Niccolò Delli "pintor florentino amigo de viajar, del siglo XIV"[2]. Il fatto che lo studioso riporti il nome di Dello senza correggerne la datazione al secolo successivo e che non sia a conoscenza dell'attività in Spagna dell'artista fiorentino, a quell'epoca già riscoperto dalla critica italiana e iberica, lascia chiaramente intendere come quella notizia fosse tratta da una fonte d'archivio anche in questo caso non menzionata - forse lo stesso atto di donazione dell'icona alla chiesa da parte di Cristobal de Castillo - oppure da un'antica guida della chiesa.

[1] Andujar Ortega 1986.
[2] Idem 1986, pp. 167-168.

Il nome di Dello in relazione all'immagine della *Virgen de la Antingua* di Siviglia non trova ad oggi nessun riscontro all'interno delle fonti storiche e storiografiche sivigliane[3], né all'interno dei più recenti contributi dedicati all'immagine della Vergine o in generale alla cattedrale hispalense, la cui riedificazione nelle nuove forme gotiche fu avviata tra il 1433 e il 1434. Una conferma della presenza di Dello in città possiamo averla, come già detto in precedenza, dalla portale catastale della madre dell'artista redatta nel 1446 a Firenze dove è scritto che: "…el detto Sansone sta e abita in Sibilia [corte (?)] di Spangnia è circha d'anni 14 che non fu mai in Firenze"[4]; dichiarazione che, per motivi cronologici, non può riferirsi a Sansone, ma solamente al fratello maggiore Dello il quale era effettivamente lontano dalla sua città natale da ormai quattordici anni[5].

Siviglia, detta nel documento "corte di Spangnia", non deve tuttavia essere intesa come sede effettiva della corte, come erano invece quei luoghi predisposti con apposite residenze ad ospitare il re in occasione dei consueti spostamenti all'interno dei territori della corona e come emerge chiaramente dall'itinerario del sovrano meticolosamente registrato da Francisco de Paula Cañas Gálvez tra il 1418 ed il 1454, e negli anni 1440-1445, documentato principalmente tra Tordesillas, Salamanca, Burgos, Ávila e Valladolid[6]. Siviglia era invece il centro nevralgico, politico e mercantile, di uno dei grandi regni della corona di Castiglia, detto appunto Reino de Sevilla, composto da numerosi contadi e marchesati, alcuni sotto la giurisdizione dell'arcivescovo (carica fino al 1437 ricoperta dal salamantino Diego de Anaya) e altri sottoposti - come la stessa città - alla diretta giurisdizione della Corona[7]. La carica più importante era quella ricoperta dal *mayordomo*, solitamente a riconferma annuale diretta da parte del sovrano, ma che a partire dal 1443 venne stabilmente affidata al *contador mayor* del re, Alfonso Pérez de Vivero[8]. Gli interessi della corona sulla città e le controversie con la cittadinanza che non accettava l'ingerenza reale sul consiglio sivigliano con l'affidamento della carica principale ad un fedelissimo del re, emergono nei numerosi documenti che si conservano nell'Archivio municipale di Siviglia, all'interno dei fondi detti *cuentas* e *pedidos* del *mayordomo*[9]. Tra questi assumono particolare importanza alcuni documenti che permettono di comprendere la strutturazione, all'interno della società sivigliana, anche di una colonia di fiorentini che - in linea con quanto avvenne con Gherardo Starnina a Valencia e Toledo - dovettero probabilmente contribuire all'ascesa di Dello tra le gerarchie della committenza cittadina e reale.

Proprio nel corso del 1444 e del 1445 sono registrati pagamenti per parte del re ordinati dal *cabildo* della cattedrale a favore di Tomas de Cortona (Tommaso da Cortona), Juan Martel (Giovanni Martelli) e Berto Judà, mercanti fiorentini residenti a Siviglia che avevano provveduto ad acquistare su

[3] Ceán Bermudez 1804, p. 87.

[4] La notizia è tramandata dalla porta catastale fiorentina della madre di Dello del 1446. Appurato ormai l'errore di trascrizione commesso dal notaio nel confondere Dello con Sansone, viene detto in riferimento al fratello maggiore che: "sta e abita in Sibilia [corte (?)] di Spangnia è circha d'anni 14 che non fu mai in Firenze". APPENDICE DOCUMENTARIA doc. n. 7.

[5] Si rimanda ai capitoli 4.2 e 4.3.

[6] Cañas Gálvez 2007, pp. 338-411

[7] La città era amministrata dal *consejo sevillano* che aveva la sua sede insieme alle cariche rispondenti direttamente al Re all'interno del Real Alcázar: Carmona Ruiz 1995; Navarro Saínz 2007.

[8] de Terán Sánchez 1999, pp. 303-311.

[9] Sanz Fuentes-Simó Rodríguez 1975.

incarico del sovrano dei gioielli destinati alla regina Maria d'Aragona e al principino Enrique[10]. La lettura di questi documenti ci permette di intuire la fitta rete di rapporti commerciali e artistici che legavano il re alla colonia di mercanti fiorentini, nella quale dovette inserirsi anche Dello, residente in città e attivo, in quegli stessi anni nel ruolo di *mayor fabrice magister* per il re Giovanni II, come ricordato nella lettera inviata al cugino da Alfonso V il Magnanimo, re d'Aragona[11].

Per quanto riguarda la carica ricoperta dall'artista, è lecito supporre che il titolo di *mayor fabrice magister* corrispondesse al titolo di *mayor maestre de obras*, carica assegnata a quei maestri con competenze essenzialmente architettoniche coinvolti nei principali cantieri reali, come l'Alcázar di Madrid, o strettamente legati alla presenza del sovrano. Data la presenza di Dello a Siviglia, lontano dalle principali sedi della corte in quegli anni in movimento continuo tra Burgos, Madrid e Tordesillas, risulta difficile, in assenza di nuovi ritrovamenti documentari, stabilire quale fossero le imprese in cui il fiorentino fu effettivamente coinvolto, anche se non è da escludere che l'artista potesse essere responsabile proprio a Siviglia di uno di quei cantieri posto sotto la giurisdizione diretta della Corona, come l'Alcázar reale, sede del consiglio cittadino e degli apparati amministrativi castigliani. Qui aveva sede anche una sorta di corporazione di pittori attivi al servizio della corona e guidati dal *maestro mayor de los Alcázares Reales de Sevilla*, carica che negli anni precedenti era stata ricoperta dal pittore Diego López e che, non è da escludere, nel corso degli anni quaranta avrebbe potuto essere stata ricoperta anche da Dello[12].

La principale impresa architettonica avviata sulla metà del quarto decennio fu quella della nuova cattedrale gotica, la *Magna Hispalensis*, che sarebbe dovuta sorgere a partire dal 1434 sulle preesistenze dell'antica *mezquita mayor* almohade (inaugurata nel lontano 1182) e sotto l'attenta supervisione de re di Castiglia Giovanni II Trastámara[13]. Il cantiere prese avvio sotto la direzione di due protomaestri Diego Ferrández e il francese "maestre Ysambart" il quale nel 1432 ricopriva già l'incarico di *cantero mayor del Rey*[14], poi sostituito da "maestre Carlín" ad inizio del 1435[15].

---

[10] I documenti si riferiscono a pagamenti avvenuti tra l'agosto del 1444 ed il gennaio del 1445*:* Archivo Municipal Sevilla, sec. XV, *Pedidos 1445*, caja 44, ff..201r.-207r.; ff. 208r.-v. I documenti sono riportati in: Kirschberg Schenck 2012, pp. 393, 407.

[11] Si veda capitolo 4, paragrafo 4.2. APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 16.

[12] Gestoso y Pérez, 1889-1892, III, 1892, p. 594. Notizie sul pittore si trovano anche in: Gestoso y Pérez II, 1900, p. 54. Alla voce lo studioso così riporta: "Maestro mayor de los pintores. Tuvo á su cargo, juntamente con Alfon González, la obra de lo que se pinto por fuera y dentro de la Casa de la quadra de la Justicia en esta ciudad el año de 1427. Consta que en 1431 gozaba del privilegio de franqueza, por adjunto á las atarazanas y tal vez por trabajar en el Alcázar.—Véase el Lib.i.° de Mayordomazgo. *Arch.Mun.* y la papeleta de Martínez (Alonso). Cendalero. En 1438 decoraba la antigua Casa de Cabildo en el Corral de los Ol- mos. Véase Palma (Anton de). Pintor. Fueron apreciadas estas obras y otras por Francisco Martínez, Juan Martínez y Alfon de Palma en 24 de Diciembre del dicho año, yen 7de Febrero del año siguiente". A Siviglia si registra nel corso del Quattrocento una seconda congrega di pittori inscritti come corporazione "a las Atarazanas Reales de Sevilla" una sorta di fraglia legata alle fabbriche reali di galere, cui è iscritto nel 1407 e nel 1422 anche il pittore García Fernández: Medianero Hernández 1995, pp. 15-16, note 21-24, con bibliografia precedente.

[13] Jiménez Martín 1995, pp. 149-160; Id. 2010, pp. 14-69. Giovanni II di Castiglia nel corso del 1433 autorizzò lo spostamento della venerata immagine lignea detta *Virgen de los Reyes* e dei corpi dei suoi predecessori in un luogo sopraelevato del "claustro de los naranjos", in attesa di una nuova collocazione all'interno del nuovo edificio. Mentre sempre nello stesso anno, sintomo di un cantiere in attivazione, concesse al capitolo l'uso esclusivo di una banchina dove sarebbero dovute approdare le navi con i rifornimenti di pietra per il cantiere: Jiménez Martín 2010, p. 26.

[14] La prima attestazione di questo maestro risale al 1410 nel cantiere della cattedrale vecchia di Lerida dove lavorava alle ordinanze di Mestre Carlí. Nel 1417 è nei territori d'Aragona a Saragozza, poi nel 1424 a Palencia, per approdare nel 1433 a Siviglia: Jiménez Martín 2010, pp. 31-32, con bibliografia precedente. In ultimo sul maestro Ysambarte: V. D. López

Gli studi recentemente condotti sul quel cantiere, molto precisi nel delineare grazie all'analisi dei vari *libros de obra* le numerose maestranze coinvolte, non hanno fatto troppa chiarezza sugli interventi pittorici legati alle prime fasi, compresa la realizzazione della *Virgen de la Antigua*, dipinta su un pilastro dell'antica chiesa musulmana, e sulla sua contestualizzazione dell'opera all'interno del panorama culturale sivigliano[16]. Le uniche disquisizioni di carattere stilistico si sono limitate a evidenziare la forte influenza italiana che emerge in questi stessi anni anche nell'ambito della produzione miniata legata al cantiere cattedralizio e nella realizzazione di una serie di immagini dipinte a fresco della Vergine col Bambino, note come la "trilogía trecentista mariana Hispalense" di cui oltre alla *Virgen de la Antigua* **(fig. 4)** fanno parte la *Virgen de Rocamador* (Siviglia, chiesa di San Lorenzo) **(fig. 5)** e la *Virgen del Coral* (Siviglia, chiesa di San Ildefonso) **(fig. 6)**.

Le tre opere, che si pongono in reciproca dipendenza figurativa e cronologica, collocate dalla critica nella maggior parte dei casi entro il XIV secolo, con rare aperture ai primi anni del secolo successivo, necessitano di uno studio capace di garantirne il corretto reinserimento nel contesto artistico sivigliano e soprattutto in un arco cronologico che per evidenti questioni stilistiche non può precedere gli anni venti del Quattrocento. Questo in virtù anche dell'esistenza di un ulteriore immagine conservata all'interno della cattedrale hispalense, oggi collocata su un altare scolpito sulla facciata esterna del monumentale corpo del coro, nota come *Virgen de los Remedios* **(fig. 7)**, la più antica tra le immagini mariane presenti a Siviglia, anch'essa di chiara ispirazione italianeggiante e riferibile già ai primissimi anni del secolo XV.

La prima di queste immagini, la più venerata e replicata nel corso del Cinque e Seicento anche in virtù della particolare devozione accordatagli da viaggiatori verso le Americhe, è il dipinto murale con la *Virgen de la Antigua* (321 x 116 cm) **(figg. 4, 11)**, oggi custodita nell'omonima cappella adiacente alla Puerta de San Cristobal sul lato destro della cattedrale. Originariamente l'opera era posta sulla faccia di un pilastro dell'antica *mezquita* almohade, convertita in chiesa dopo la riconquista della città, il cui scheletro architettonico (pilastri principali e mura perimetrali) venne inglobato all'interno della nuova cattedrale gotica la cui costruzione fu avviata a partire dal 1434[17]. L'immagine della *Vergine* doveva costituire il fulcro iconografico di uno spazio liturgico non perimetrale e molto ampio che aveva una doppia intitolazione alla Virgen de la Antigua e a San Pedro[18]. Su quel pilastro, collocato alla

---

Lorente, *La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano*, in "Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo", 3, 2014, pp. 410-450.

[15] Carlí Gualtier, maestro di Ysambarte, era un architetto francese della città di Roan che risulta documentato tra il 1408 a nel cantiere della cattedrale di Barcellona ed in seguito in quello di Lerida dal 1410, per la biografia si rimanda a: Jiménez Martín 2010, pp. 38-39, con bibliografia precedente.

[16] Si vedano: Jiménez Martín 2007, pp. 15-102, speciatim pp. 15-50. Rodríguez Estévez 2007, pp. 149-207, speciatim pp. 162-169.

[17] Vedi supra.

[18] Le più antiche notizie su questo spazio si fanno risalire al 1411 quando una cappella *de la Antigua* viene ricordata nel *Libro Blanco* della cattedrale. Nel passo del libro, pubblicato Gestoso y Pérez viene così descritta: "En esta capilla de la Antigua que se llama de San Pedro". In un altro passo trascritto da Gestoso da un libro di fabbrica della cattedrale risulta che nel 1496 furono dipinti "los lados de la capilla de san pedro que es en la capilla de santa maria de la antigua", lasciando quindi

medesima altezza in cui si edificò successivamente il varco d'ingresso della nuova cappella, la Vergine era rappresentata sulla faccia che dava le spalle alla navata, mentre sul lato opposto doveva trovarsi l'immagine, probabilmente coeva, di un monumentale *San Cristoforo*[19].

L'opera originariamente nacque come immagine individuale dipinta su muro e solo nel 1497 il capitolo della cattedrale versò la cifra cospicua di 30.000 meravedís "para cumplimiento e acabamiento del tabernaculo de la senora de la Antigua" ad un artista non specificato, da identificare forse in un certo Gonzalo Diaz che nella stessa data ricevette anche 3.100 maravedís per lavori nella detta cappella[20]. Sappiamo inoltre che il tabernacolo, da poco terminato, nella stessa occasione fu dotato di una cancellata di protezione (probabilmente per garantire in sicurezza l'apertura delle ante) per la quale furono pagati al fabbro Antón de Cuenca 180 maravedís[21]. Nel corso del 1518 il canonico e pittore Andrés Mexía realizzò a decorazione del tabernacolo un'*Adorazione dei Magi*[22], cui dovevano aggiungersi altre storie, come conferma intorno al quarto decennio del Cinquecento il cronista sivigliano Luis de Peraza il quale ricorda che all'entrata dello spazio intitolato alla Virgen de la Antigua si poteva osservare in alto, sul lato destro, la venerata immagine di Maria "colocada en un tabernaculo dorado, muy alto y con imagineria", cioè affiancata, è da credere, secondo la tradizione figurativa castigliana, da una serie di tavole istoriate disposte intorno alla figura principale[23].

Tra il 1547-1548, forse per adeguare la struttura preesistente al nuovo gusto della committenza, si incaricò il pittore sivigliano Antón Pérez di intervenire nella doratura, ritoccare l'immagine sacra (forse bisognosa di un intervento di restauro) e di eseguire due storie, un'*Adorazione dei Magi* e una *Natività* che, dal *libro d'obras* della cattedrale, sappiamo dovessero essere dipinte a destra dell'immagine mariana, sovrapposte verticalmente a decorazione dell'anta destra di una struttura lignea assemblata intorno alla figura della Vergine e collegate forse in maniera speculare ad altre due scene della vita di Maria[24].

Nel corso del 1578 il capitolo della cattedrale decise di traslare l'immagine in uno spazio più consono affidando la delicata operazione al *maestro mayor de obras* Antonio de Maeda il quale, attraverso un complesso procedimento meccanico, i cui passaggi furono registrati meticolosamente in un apposito registro del capitolo noto come *Acto de Traslació*, provvide ad asportare l'opera, sezionando orizzontalmente in più strati l'antico pilastro su cui era dipinta[25].Non è possibile sapere come fosse

---

intendere come in realtà la cappella di San Pietro fosse inclusa nel più vasto spazio de la Antigua: Gestoso y Pérez 1889-1892, II, 1890, p. 498.

[19] Gestoso y Pérez 1899-1892. II 1890, pp. 509-513. Il *San Cristoforo*, perduto in seguito alla traslazione del pilastro della Virgen de la Antigua fu dipinto nuovamente in dimensioni maggiori nel corso della seconda metà del XVI secolo in una zona adiacente della chiesa dal pittore Pérez de Alesio: Medianero Hernández 2008, p. 58.

[20] Gestoso y Pérez 1889-1892, II, 1890, pp. 498-499. Le notizie sono tratte dal libro di fabbrica della cattedrale.

[21] Ibidem. In quello stesso momento anche il *San Cristoforo* fu dotato di un tabernacolo, come dimostrano i pagamenti corrisposti nel 1547 e i 1548, anche se non vengono specificate che genere di pitture dovranno essere eseguite: Gestoso y Pérez, 1889-1892, II, 1890, p. 511; Medianero Hernández 2008, p. 58.

[22] Gestoso y Pérez 1889-1892, II, 1890, p. 500.

[23] Peraza [1533-1536] ed. 1979, pp. 45-46; Sanz Serrano 2010, p. 186.

[24] Il fatto che vengano citate solamente le scene del lato potrebbe lasciar intendere che tale intervento si rese necessario al fine di risanare un possibile danno occorso al tabernacolo e alla perdita di una metà delle più antiche storie. Gestoso y Pérez 1889-1892, II, 1890, pp. 498-499; Medianero Hernández 2008, pp. 58-59.

[25] Recio Mir 1998, pp. 51-67. Secondo la narrazione di Ortiz de Zúñiga ([1795] ed. 1988, pp. 224-225), la traslazione avvenne 18 di novembre del 1578 mentre stando ai documenti del capitolo che dedicò un libro, *Acta de Traslación*, custodito presso l'Archivio della Cattedrale di Siviglia, avvenne il 7 di novembre: Medianero Hernández: 2008, pp. 38-39. L'episodio

esattamente il tabernacolo ligneo che custodì la *Virgen* tra il 1497 e il 1548 descritto come una struttura dalle forme gotiche da Gestoso y Perez e ricostruito graficamente, sulla base delle parole dello storico ottocentesco, da Medianero Hernández[26] (**fig. 9**). È tuttavia difficile immaginare – come invece sostenuto da quest'ultimo - che al momento della traslazione la *Virgen de la Antigua* avesse mantenuto attorno una struttura "gotica" non più aggiornata con il gusto dell'epoca[27]. I documenti riferiscono infatti che nell'ambito dei lavori legati alla traslazione dell'opera il capitolo ordinò anche la progettazione di un nuovo tabernacolo da realizzarsi in pietra, aggiornato sulle più avanzate tendenze dell'architettura italiana promosse da Palladio e Serlio[28], che tuttavia non sappiamo se poi venne realizzato e in quale forma, data la totale assenza di documenti sullo stato della cappella dell'Antigua fino al 1738.

In questo arco cronologico di vuoto documentario, l'unica testimonianza è rappresentata dall'acquaforte conservata presso il Gabinete de Estampas della Fondazione Focus di Siviglia realizzata da Pedro Rodríguez sulla metà del XVII secolo (**fig. 10**)[29]. La riproduzione grafica, se da un lato consente di verificare lo stato della cappella nel corso del Seicento, ha alimentato un dibattito critico tra chi vorrebbe riconoscere nel foglio il progetto corrispondente alle trasformazioni cinquecentesche di Antonio de Maeda[30] e chi invece sostiene che il disegno manifesti uno *status* più avanzato legato agli interventi sul tabernacolo documentati tra il 1630 e il 1635[31].

In ogni caso, nel 1738 l'opera, ormai posta nella posizione attuale, venne inserita in un nuovo un tabernacolo marmoreo policromo realizzato su disegno dell'architetto Juan Fernández de Iglesias, dallo scultore Pedro Duque Cornejo e fu in tale occasione che l'icona venne inquadrata in una fastosa cornice a racemi dorati ancora oggi presente[32].

Anche l'immagine della *Virgen* ha subito nel corso dei secoli numerosi interventi integrativi e rimaneggiamenti che oggi ne rendono difficile la lettura, volti ad adeguare l'icona al mutato gusto liturgico ed estetico nel corso dei decenni. Un primo 'ritocco' potrebbe riferirsi forse al pittore Gonzalo Díaz, autore della decorazione del tabernacolo del 1497; intorno al 1520-1522 intervenne invece sull'opera il pittore e scultore italiano Jacopo Torni detto l'Indaco che stando alla narrazione del figlio

della "traslazione" è raffigurato in una monumentale tela eseguita insieme ad altre *Storie de la Antigua* eseguite nella cappella omonima tra il 1734 e 1738 da Domingo Martínez: Valdivieso 1990, pp. 109-122.

[26] Stessa cosa doveva presentare la faccia del pilastro verso la navata in quanto lo stesso pittore fu pagato per eseguire a guisa delle precedenti, altre storie da collocare sul lato destro del *San Cristoforo*. Così che entrambe le immagini specularmente godevano del medesimo apparato figurativo e strutturale predisposto anche a coprirle. La critica spagnola più recente non riporta lo scarto cronologico di oltre dieci anni tra la narrazione di Peraza e le pitture di Anton Pérez, motivo che li spinge a ritenere il tabernacolo descritto da Peraza lo stesso con l'immagine della *Virgen de la Antigua* traslata nel corso del 1578.

[27] Medianero Hernández 2008, p. 39.

[28] Recio Mir 1998, pp. 51-67.

[29] Il disegno è pubblicato in: Martínez Lara 2015, pp. 15-31, speciatim p. 18.

[30] Reyes de la Carrera 2013, pp. 887-900.

[31] Martínez Lara 2015, pp. 15-31.

[32] Reyes de La Carrera 2013, pp. 887-900. In quello stesso anno si realizzarono le pitture del ciclo murale con *Storie della Vergine* per mano del pittore Domingo Martinez: Valdivieso 1990, pp. 109-122. La cappella fu edificata nelle forme architettoniche sulla base di un progetto predisposto ad apertura del XVI secolo dal Cardinale Diego Hurtado de Mendoza cui si legava anche l'esecuzione della sua monumentale sepoltura fatta realizzare a Genova dallo scultore fiesolano Domenico Fancelli. Conclusa nel 1510 fu portata a Siviglia per essere collocata in quella che oggi costituisce la parete laterale della cappella de la Antigua: Per le vicende legate alla progettazione e all'esecuzione della cappella si veda: Ar Mir 2000, pp. 182-190. Sulle vicende legate alla tomba di don Hurtado de Mendoza si rimanda a: Zurla 2013, pp. 133-145.

Lázaro de Velasco veniva addirittura indicato come l'autore dell'opera[33]. Tra il 1547 e il 1548 Antón Pérez fu incaricato di ridorate le aureole della Vergine e del Bambino e furono effettuati i primi interventi di integrazione, secondo il mutato gusto dell'epoca, al manto della Vergine e al fondale.
Si è anche cercato di ricondurre a questo momento l'esecuzione dei due *Angeli* che incoronano Maria[34], ma allo stato attuale non è possibile stabilire con certezza se le due figure furono dipinte *ex novo* come integrazioni iconografiche all'antica immagine o se si sia trattato anche in questo caso di un aggiornamento di angeli preesistenti; il fatto tuttavia che la *Virgen de la Antigua* di Belmonte risalente al 1601 rechi anch'essa in maniera puntuale le tracce di quegli stessi angeli, così come almeno altre due icone mariane presenti a Siviglia (Museo de Bellas Artes; Monastero di San Isidoro del Campo), lascia pochi dubbi su un'esecuzione entro il XVI secolo delle due figure.
Nel corso del XVIII secolo si intervenne sulla *Virgen de la Antigua* per questioni legate allo stato precario della muratura sottostante; altri interventi furono apportati nel corso del 1889 dal pittore-restauratore Juan Oliva, a seguito di un rovinoso incendio che colpì la cappella, e nel 1907 da José Escacena y Diéguez. Infine, nel novembre 1929, in occasione della festa dell'Incoronazione della sacra icona furono apposte alle immagini le due esuberanti corone dorate in rilievo[35].

Se da un punto di vista storico e conservativo le vicende del dipinto sembrano quindi delinearsi in maniera abbastanza chiara, pur con alcuni vuoti soprattutto nel corso del XVII secolo, non si può dire altrettanto per quanto riguarda le questioni legate alla cronologia e alla paternità del dipinto. Non ha aiutato in questo senso l'erudizione sette e ottocentesca, sostenitrice di una visione campanilistica e cristiana, votata a identificare la *Virgen de la Antigua* in un'opera di età visigota sopravvissuta a cinque secoli di dominazione musulmana[36], scoperta da Ferdinando III dopo la riconquista di Siviglia del 1248 e da questi trasportata nella nuova chiesa cattedrale della città ancora sul pezzo di muro su cui

[33] La notizia è riportata da Medianero Hernández 2008, p. 57. Più recentemente sull'attività spagnola di Jacopo Torni: Campos Pallarés 2011, p. 31, nota 18; Zurla 2015, pp. 39-68. In realtà un documento reso noto da Gomez-Moreno Martínez vedrebbe la presenza a Siviglia di Jacopo fiorentino nel 1519 impegnato insieme ad un certo Miguel in lavori per la cappella maggiore della cattedrale di Siviglia: Gomez-Moreno Martínez 1991, p.103, nota 3. Importanti notizie biografiche relativa all'attività spagnola del pittore, comprese quelle legate alla pittura de la *Virgen de la Antigua* vanno ricercate all'interno dei dieci libri di architettura scritti dal figlio Lázaro de Velasco, architetto, miniatore e clerico (a questo proposito: Sánchez Cantón 1934, p. 207). De Bosque (1968, p. 141, p. 410) riporta invece la notizia che l'opera fu completamente ridipinta ad apertura del Cinquecento per mano di Francesco Fiorentino, fratello del detto Jacopo che sembra essere a Siviglia nel 1514.
[34] Ipotesi sostenuta da: Serrera Contreras 1984, p. 363.
[35] Traccia di quell'intervento si può scorgere lungo il bordo interno dell'aureola della Vergine.
[36] Sánchez Miguel 1868, p. 16; Ortiz de Zúñiga [1795] ed. 1988, pp. 224-225: "La capilla de nuestra Señora de la Antigua, santuario el mas célebre de esta Iglesia , es la siguiente , en que se adora su venerable efigie de pintura, como la referí en el año de 1248 , trasladada de la Iglesia antigua con el mismo retazo de muro en que está pintada, fué puesta en esta capilla, igual entonces á las demás e.n forma y tamaño. Mas engrandeciéndola despues el Cardenal Arzo- bispo Don Diego Hurtado de Mendoza con dotaciones, y escogiéndola para su sepulcro , se ensanchó casi otro tanto, rompiendo el muro último de la Iglesia , y poniendo su altar en la fachada frontera á su puerta , para que ne- cesitándose de trasladar la segunda vez , se dudó mucho pudiese executarse sin riesgo notable , pudiendo segunda vez movido desmoronarse aquel pedazo de pared , aunque mas el artificio lo procurase asegurar. Así se tiene su tras- lación segunda, que se hizo á 18 de Noviembre de 1578, por milagrosa ; porque cortado de la pared , que ya lo te- nia incorporado , toda la parte precisa á mudar entero el simulacro, y guarnecido de fortísima caxa de madera, por medio de andamios e ingeniosas máquinas se llevó sin deslucirse ni desmoronarse una minina parte, y se puso en el nuevo sitio , á que despues se arrimó retablo grave, magestuoso y rico de jaspes y bronces dorados , en que resplandece con digno culto y numerosa cantidad de lámparas de plata , sacristía enriquecida de preseas y orna- mentos , dotaciones de fiestas , Misas , Salves de freqüen- t e , y debida solemnidad que repite el Cabildo con asis- tencia, que manifiesta su cordial afecto á ia soberana Reyna dé los Angeles en este su admirable simulacro. Vese en esta capilla el suntuoso mauseolo del Cardena…".

era dipinta[37]. Ipotesi che riproponeva, in chiave romanzata, le effettive vicende esecutive dell'opera che fu effettivamente realizzata su un pilastro dell'antica *mezquita*, ma già in un'epoca in cui l'edificio era adibito al culto cattolico e in stretta successione cronologica rispetto all'avvio del cantiere della nuova cattedrale gotica da situarsi tra la fine del 1433 e gli inizi del 1434.

La critica iberica moderna invece si è divisa su due differenti posizioni, più aggiornate rispetto all'erudizione hispalense ma ancora in entrambi i casi distanti dalla cronologia proposta in questa sede. La prima, sostenuta dalla maggior parte degli studiosi, pur senza una tradizione storica attendibile, appigli documentari sicuri, né supportata da un percorso di riflessione sulla coeva produzione pittorica castigliana, propone una datazione dell'opera entro la seconda metà del Trecento, rinvenendovi caratteri tipicamente italianeggianti, in particolare senesi, veneziani e fiorentini, amalgamati con tratti assimilati della statuaria medievale francese e dalla scuola di pittura andalusa[38].

Una seconda linea di pensiero, più legata alla tradizione locale, anche in questo caso non comprovata da fonti documentarie o storiche, è favorevole ad un'esecuzione della Vergine a ridosso del 1410 per via della convinzione che la donna inginocchiata alla destra di Maria possa riconoscersi in Eleonora d'Albuquerque sposa del Re d'Aragona Ferdinando I, detto de Antequera[39]. È un'ipotesi che trovava tra i suoi sostenitori José Gudiol Ricart propenso, sia per motivi stilistici sia tecnici, a collocare la *Virgen* nel pieno sviluppo della corrente del gotico internazionale ad apertura quindi del XV secolo[40].

La *Virgen de la Antigua* presenta strettissime tangenze con la produzione italiana, in particolare fiorentina, della prima metà del Quattrocento, come dimostrano la monumentalità statuaria e la saldezza d'impianto della Vergine, la disinvoltura posturale del Gesù bambino quasi in scorcio frontale e con l'espediente della pianta del piede girata a evidenziare la profondità spaziale. La *silhouette* colonnare di Maria e l'appiombo delle vesti dalla spazialità definita non permettono di insistere troppo nei riferimenti alla statuaria a al consueto *hanchement* goticheggiante della scultura delle cattedrali francesi che comunque non mancarono nella produzione di primo Quattrocento fiorentino aperta ad una straordinaria molteplicità di influssi transalpini e del tutto consona alla produzione dei maestri cresciuti nel pieno della cultura tardogotica internazionale. Quelli che emergono nella Vergine sivigliana sono elementi difficilmente riconoscibili e contestualizzabili in ambiente castigliano dove l'unico precedente può scorgersi a Toledo nella produzione della bottega di Juan Rodríguez de Toledo, pittore attivo sul finire del XIV - in contemporanea a Gherardo Starnina - sulle pareti della cappella di San Biagio adiacente alla cattedrale, e audace promotore del monumentalismo neogiottesco fiorentino in Spagna di cui la cui più elevata manifestazione risultano gli scomparti con i

---

[37] Polero 1896, pp. 57-58; E. Bertaux, in Michel 1908, III, p. 744.

[38] E. Bertaux, in Michel 1908, III, p. 744; Mayer 1911; Post 1930, pp. 298-299; De Bosque 1968, p. 141; Medianero Hernández 1983, pp. 173-186; Serrera Contreras 1990, pp. 171-177; Valdivieso 1992, pp. 21-23.

[39] Ceán Bermudez parla solamente di una "Reyna" senza avanzare identificazione: Ceán Bermudez 1804, p. 83. L'identificazione in Eleonora d'Albuquerque, tratta dalla tradizione storiografica sivigliana viene ripresa sia da Gudiol Ricart che da De Bosque che non ne specificano la fonte di riferimento: Gudiol Ricart 1955b, p. 192; De Bosque 1968, p. 141. Va ricordato, per comprendere la radicalizzazione di questa tradizione locale, che nelle monumentali scene dipinte da Domingo Martínez tra il 1734 e il 1738 sulle pareti della cappella de la Antigua furono rappresentate anche due scene con *La caduta del muro che occultava l'immagine della Vergine* e l'*Apparizione de la Virgen ai musulmani attraverso il muro che la occultava*, in riferimento quindi ad un'immagine che secondo la leggenda era stata dipinta già in epoca visigota*:* Valdivieso 1990, pp. 110-112.

[40] Gudiol Ricart 1955b, pp. 192-193.

Santi Taddeo, Bartolomeo e Giovanni Battista, dell'antico retablo della cappella del Salvatore della cattedrale toledana[41]. Il confronto tra la *Virgen de la Antigua* e le figure dell'opera meglio nota di Juan Rodríguez de Toledo, il grande retablo del monastero di San Benito di Valladolid (Madrid, Museo del Prado) databile tra il 1415 e il 1420, lascia emergere per l'opera sivigliana una cultura ancora più avanzata, che si scorge nella consapevolezza posturale e nel connubio affettivo madre-figlio, che consente di sostenere per l'opera una cronologia pienamente quattrocentesca.

Sulla base della portata catastale della madre di Dello, redatta nel 1446, che confermerebbe la presenza del pittore a Siviglia, tali caratteristiche fiorentine percepibili nell'opera, anche se in parte compromesse nella lettura dalle estese ridipinture, possono a mio avviso essere ricondotte all'attività dell'artista in città collocabile tra il 1440 e il 1446. Nei documenti consultati all'interno dei vari *libros de obra* e nelle preziose pubblicazioni prodotte intorno alla cattedrale, al fianco della multietnica schiera di maestri coinvolti nel cantiere, il nome del fiorentino non viene mai menzionato, tuttavia, nel sostenere tale ipotesi possiamo affidarci a paragoni di carattere stilistico, a partire dal confronto fra il volto della Vergine, una delle parti meno compromesse dalle ridipinture insieme al viso di Gesù, e quello del *Cristo alla colonna* del foglio del Metropolitan di New York, (**figg. 11-12**); opera, come si è visto, da ricondurre alla mano congiunta di Dello e Sansone, oltre che di un terzo maestro sivigliano, e la cui esecuzione va collocata in un arco cronologico compreso tra la realizzazione del retablo di Salamanca (1440-1447), in riferimento all'immagine di Cristo assegnabile a Dello, e l'attività di Sansone ad Àvila (1460-1475), cui sono da riferire invece i due committenti inginocchiati ai lati di Cristo. La *Vergine,* al pari del *Redentore,* presenta la peculiare caratteristica morfologica degli occhi costruiti su forme a semiluna, ammiccanti e percorsi da doppi, tenui rigonfiamenti; stilemi che si ritrovano più volte anche in diverse scene del retablo di Salamanca, così come le bocche piccole e carnose, il contorno degli occhi e la tornitura dei volti, descritti da tratti lineari e delicati, e la disinvoltura posturale del Bambino.

Da un punto di vista iconografico è stato proposto di individuare il prototipo dell'icona sivigliana nella figura miniata nella *Cantiga CLI* n. 6 del *Codice Rico*, conservato presso la Biblioteca Real Monasterio de San Lorenzo all'Escorial[42], immagine tipologica di riferimento per tutte le successive Madonne col bambino scolpite e dipinte dall'interno dei territori della corona nei secoli successivi[43].

In realtà non sembra neanche questa un'ipotesi risolutiva dato che, come indicato in passato da Bertaux e Post, deve essere considerata la possibilità che la *Virgen de la Antigua* sia stata dipinta sulla base di una precedente icona bizantina, come sembrerebbero indicare lo scarto tra un panneggiare consapevole, colonnare e rispettoso delle forme anatomiche e una rigidità evidente delle vesti,

[41] I pannelli oggi smembrati si conservano in diversi musei: *San Taddeo* (Poughkeepsie, New York, Vasasr College Art Gallery); *San Bartolomeo* e *San Giovanni Evangelista* (Toledo, cattedrale cappella di San Giuliano) che vantano una complessa storia critica ed attributiva che le ha viste in passato riferite variamente al pittore Antonio Veneziano e Gherardo Starnina: Fredericksen-Zeri 1972, pp. 11, 475; Bologna 1975, pp. 43-52.

[42] Si tratta di un prezioso poema, comprendenti cantici narrativi affiancati da scene miniate fatti realizzare per la maggior parte nello *scriptorium* di Siviglia in tre differenti fasi nella seconda metà del Duecento, da Alfonso il Savio di Castiglia sulla scia della crescente devozione alla Vergine nei territori della corona, che insieme ad altri tre codici costituisce la struttura dei *Cantigos de Santa Maria*: *Las Cantigas de Santa María* 2011, pp. 45-78.

[43] Franco 2010-2011, pp. 103-146, speciatim p. 115.

riscontrabile soprattutto nei profili della tunica, che sembrano invece rispondere a forzati linearismi e rigidezze compositive dipendenti da preesistenti linee di contorno.

Al legame con l'immaginario cristiano di area iberica del XIII-XIV secolo, che vedremo più volte chiamato in causa anche per altre Vergini sivigliane, dovremmo invece affiancare un più consapevole legame di ordine tipologico ed iconografico con un'immagine mariana celebre a Firenze nel corso della prima metà del Quattrocento, in linea quindi con la cronologia proposta in questa sede per la *Virgen de la Antigua*. Si tratta della *Madonna col Bambino* (135x65cm) realizzata in una tecnica polimaterica che prevedeva l'uso di terracotta invetriata e mosaico per la figura, inserti metallici e cristallo per gli elementi accessori, opera del pittore e mosaicista Lippo di Corso per il Palazzo fiorentino di Parte Guelfa (oggi Palazzo Vecchio, Sala degli Otto) eseguita tra il 1420 ed il 1430 **(fig. 13)**[44]. L'opera, pur mostrando nel suo arcaismo espressivo accostanti riferimenti alla cultura fiorentina tardo-trecentesca, reca al contempo strettissime affinità con le opere dell'anonimo "Maestro di Sant'Ivo", affondando pienamente le sue radici nell'ambiente culturale nel primo decennio del Quattrocento[45]. La figura statuaria di Maria, solida e ferma nella sua postura stante, avvolta in vesti granitiche e ampissime, con una rosa in una mano e l'altra a sorreggere il Bambino, rivolto con tenero affetto verso la madre in una posizione del tutto simile a quello della *Virgen de la Antigua*, offre un importante precedente compositivo ed iconografico per la Madonna sivigliana. L'icona fiorentina è inserita inoltre all'interno di un tabernacolo mosaicato dalle forme mistilinee legato alla cultura tardogotica e concepito sull'esempio di quelli di Orsanmichele, accompagnato da due figure di cherubini in alto, secondo uno schema presente anche nell'immagine sivigliana che, come visto, poteva comprendere anch'essa già in origine la presenza di due angeli, forse solo ridipinti nelle forme attuali nel corso del Cinquecento.

La *Madonna col bambino* fiorentina, per l'inusuale e straordinaria tecnica esecutiva, dovette essere una delle opere più apprezzate dagli artisti contemporanei, soprattutto da parte di quei maestri come Ghiberti e Donatello, che in quegli anni manifestavano uno spiccato interesse per la sperimentazione di tecniche poco praticate come la terracotta invetriata ed il mosaico. A livello stilistico è difficile stabilire l'impatto che opera, legata ancora ad un contesto arcaizzante, ebbe sull'aggiornato panorama culturale fiorentino del primo Quattrocento in cui faceva i suoi esordi un giovane Dello Delli il quale fece sicuramente in tempo a vederla prima della partenza per la Spagna. È da sottolineare che una tecnica come quella del mosaico risultava di capitale importanza per un artista come Paolo Uccello il quale, al momento del suo arrivo a Venezia nel 1425, forse proprio insieme a Dello, si distinse come "magister musayci"[46] in virtù di una formazione compiuta nella bottega di Ghiberti, impegnato in

[44] Lippo di Corso nacque nel 1352 e si immatricolò alla Compagnia di San Luca nel 1384. In generale su Lippo di Corso: Procacci 1984, pp. 217-219, nota 2; Colnaghi-Acton1986, *ad vocem*. Il pittore non è da confondere dalla personalità ben distinta di Lippo d'Andrea: Pisani 2001, pp. 1-36, con bibliografia specifica sull'argomento. La *Madonna col Bambino* a mosaico oggi in Palazzo Vecchio è stata identificata da Alessio Monciatti nell'immagine con la testa di terracotta invetriata ricordata da numerose fonti storiografiche fiorentine del Quattro e Cinquecento, venduta nel 1431 dagli eredi di Lippo di Corso ai massari di Parte Guelfa: Monciatti 2000, pp. 45-50.

[45] Monciatti riferisce del confronto con l'anonimo maestro fiorentino suggeritogli da Miklós Boskovits il quale era propenso a riconoscere la mano di quest'artista nella dipintura del volto della Vergine e del Bambino in maiolica. Boskovits 1975, pp. 376-379.

[46] Come risulta da un documento prodotto dall'Opera del Duomo di Firenze che nel 1432, intenta ad affidare a Paolo Uccello mosaici per la cattedrale di Santa Maria del Fiore, chiede informazioni sull'attività svolta precedente al pittore a

quegli anni nel cantiere della Porta Nord del Battistero di Firenze insieme al Doni e pressoché in contemporanea con l'incarico conferito a Lippo di Corso per il restauro dei mosaici della volta dello stesso edificio[47].

Le vicende storiche della *Virgen de la Antigua* si legano strettamente ad altre due icone mariane, meno celebri della precedente, ma che a Siviglia ricoprirono, quasi negli stessi anni, un ruolo importante in seno alla comunità religiosa locale, distinguendosi anch'esse per gli evidenti apporti italiani a livello figurativo.

Nella chiesa di San Lorenzo si custodisce un'immagine dipinta su muro nota come *Virgen de Rocamador* (343 x 158 cm) **(fig. 5)**, omaggio all'antico culto della Madonna nera lignea conservata presso il santuario francese de Roca-Amadour avviato già sul finire del XII. Nel tempio di San Lorenzo tale culto era stato tramandato dalla Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de Rocamador, una compagnia fondata sul finire del Seicento cui si deve il merito di aver salvaguardato la preziosa icona mariana dalle campagne di distruzione barocche. Come nel caso della *Virgen de la Antigua* la conservazione dell'icona antica ha comportato nel corso dei secoli la necessità di adeguamenti figurativi ed estetici al mutato gusto, determinando numerosi interventi di restauro e ridipinture[48] e, al pari della precedente, anche in questo caso l'attenzione rivolta dalla storiografia cittadina all'opera ha per lungo tempo compromesso la comprensione delle vicende storiche e conservative. Secondo quanto riporta Diego Ortiz de Zúñiga nei suoi *Annales*, l'icona di San Lorenzo infatti, realizzata in contemporanea alla *Vergine* della cattedrale, non sarebbe stata dipinta per quel luogo, ma per il vicino Ospedale di Santa Barbara da cui fu traslata nel corso del 1587[49]. Anche in questo caso si tratta di una congettura in seguito non supportata dagli studi effettuati sulla chiesa di San Lorenzo che hanno al contrario stabilito come il dipinto fosse stato eseguito, come l'*Antigua*, su una porzione di muro appartenente all'antica struttura della chiesa[50].

Anche a livello iconografico è stato indicato come riferimento dell'opera l'immagine mariana contenuta nel *Codice Rico* dei Cantigos de Maria, dove la Vergine è raffigurata in piedi mentre sorregge nella mano destra una mela e nell'altra il figlio[51], ma la questione iconografica relativa alla *Virgen de Rocamador* sembra essere ben più complessa. Dalla preziosa testimonianza di Fray Joseph Haro (1691) sappiamo infatti che di tale icona esistevano anticamente a Siviglia almeno altri tre esemplari conservarti rispettivamente nella chiesa di San Julián (dipinto murale), nella collegiata del Salvador

---

Venezia, dove aveva eseguito con questa tecnica la figura di San Pietro per la facciata della Basilica di San Marco: Borsi-Borsi 1992, pp. 290-293, n. 4.; Minardi 2017, pp. 55-65.

47 Nel corso del 1402 l'arte di Calimala effettua dei pagamenti a un certo Filippo pittore e maestro di mosaico per "acconciare il mosaico della chiesa di San Giovanni battista" e lo stesso l'anno seguente ottiene pagamenti il restauro del mosaico sopra la porta di San Miniato al Monte: Vasari [1568] ed 1911, p. 324, doc. 38; p. 341, doc. 68. Sui restauri dei mosaici del Battistero fiorentino: Ponticelli 1950, pp. 122-124; Ead. 1951, pp. 51-55.

48 Sono almeno tre (1693, 1699 e 1881) gli interventi che la compagnia religiosa finanziò per aggiornare la figura della *Vergine* al gusto cultuale del tempo: Laguna Paúl 1997, pp. 66-68; Medianero Hernández 2008, pp. 70-71. In occasione dell'ultimo intervento fu chiamato ad eseguire le ridipinture dell'opera il pittore restauratore Juan Oliver che nel 1899 era intervenuto anche per la *Virgen de la Antigua.*

49 Ortiz de Zúñiga[1795] 1988, pp. 262-263.

50 Morales 1980, pp. 15-31, 62-63; Laguna Paúl 1997, p. 67.

51 L'ipotesi è avanzata da Laguna Paúl che riproduce all'interno del suo contributo un disegno a mano ispirato proprio all'esemplare miniato dei *Cantigos*: Laguna Paúl 1997, p. 64.

(dipinto su tavola) e nella chiesa del Carmen[52]. Lo storico riteneva inoltre che la tavola del Salvador e il dipinto murale di San Julian fossero state eseguite a cavallo tra XIII e XIV secolo e che fossero più antiche della *Virgen* di San Lorenzo, da ritenere quindi l'esemplare più avanzato. Tale rapporto cronologico e di dipendenza tra le tre versioni è difficilmente confermabile, non potendo verificare l'attendibilità della fonte essendo andate perdute due di quelle immagini, ma è ugualmente utile per sostenere per la *Virgen* di San Lorenzo una cronologia nel pieno del terzo decennio del Quattrocento e quindi, a sua volta, un precedente iconografico e tipologico anche per la più ' aggiornata' *Virgen de la Antigua* .

Per quanto riguarda invece il terzo esemplare, la *Virgen del Carmen*, una notizia importante è fornita dallo stesso Haro. Rimasta a lungo celata dalla struttura muraria della chiesa, l'immagine mariana fu riscoperta nell'agosto del 1691 e in tale occasione vennero dedicati all'immagine due testi cittadini e alcune stampe devozionali contenenti il suo "puntual retrato"[53], come documenta uno di questi testi affidato alla mano del pittore sivigliano Lucas Valdés[54] (**fig. 14**). La stampa di Valdés, che dobbiamo considerare una descrizione puntuale dell'icona per la rispondenza con i moduli iconografici, compositivi e architettonici del XV secolo, è un documento molto prezioso per comprendere le vicende storiche della *Virgen de Rocamador* che era collocata nel presbiterio della chiesa del Carmine, costruita a partire dal 1428[55]. Nel foglio infatti la Vergine è raffigurata *a pendant* di un'immagine di pari grandezza raffigurante *San Giovanni Battista*, entrambi raffigurati all'interno di uno spaccato architettonico dipinto, caratterizzato da un doppio arco in stile gotico catalano la cui dimensione è stata calcolata di circa 2,40 metri. L'immagine rappresentata nella stampa è stata recentemente analizzata da Laguna Paul che ne ha proposto, sulla base del documento seicentesco, una datazione sul finire del secolo e un accostamento alla mano di un anonimo pittore sivigliano inserito nel contesto della pittura ispano-fiamminga di quel momento[56].

Le vicende storiche e conservative della *Virgen de Rocamador* sono importanti per la comprensione della possibile configurazione originaria della *Virgen de la Antigua*, in particolare considerando la dipendenza tipologica e cronologica tra i due esemplari che finora la critica ha tentato di risolvere in favore dell'*Antigua*, ma che per evidenti questioni di carattere stilistico dobbiamo necessariamente ribaltare.

La *Virgen de Rocamador* in San Lorenzo, che Gudiol collocava entro la prima decade del XV secolo accostando l'opera al pittore sivigliano García Fernández[57] mentre De Bosque avvicinava nei sui riferimenti culturali più prossimi alla tavola con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Lorenzo

[52] Haro 1691; cit. in Laguna Paúl 1997, p. 70.
[53] Il primo dei due testi, il più importante risulta essere quello di Fray Joseph de Haro (1691); segue la cronaca manoscritta di Diego Gil de La Sierpe y Ugarte (1693); si veda: Laguna Paúl 1997, pp. 70-71.
[54] Boutelou 1871, pp. 364-370. La stampa di Lucas Valdés è accompagnata da una coeva descrizione offerta Fray Joseph de Haro: Haro 1691. Il testo è trascritto integralmente in: Laguna Paúl 1997, pp. 72-73.
[55] Oliva Alonso-Tabalse Rodríguez-Florentino Díaz 1990-1993, pp. 33-36, 58-59, 241-249; Laguna Paúl 1997, p. 72. Importanti informazioni bibliografiche e documentarie a riguardo posso trovarsi dalla pagina web dell'*Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* relativo *al Patrimonio Inmueble de Andalucía.*
[56] Laguna Paul 1997, p. 73.
[57] Gudiol Ricart 1955b, p. 198.

Veneziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia)[58], dovette essere realizzata verosimilmente in un momento antecedente rispetto a quello dell'*Antigua*, come suggeriscono il ricorso a moduli compositivi tardogotici legati al visibile *déhanchement* e al goffo ingobbimento della Vergine, retaggio della statuaria francese, la più arcaica e piatta figura del bambino improntata a moduli espressivi e posturali tardo-trecenteschi di matrice pisano-senese, promossi in Castiglia attraverso il grande polittico di Murcia di Barnaba da Modena[59], o ancora il ricorso a modelli derivati dalla statuaria italiana trecentesca[60].

Un percorso intermedio tra le due icone mariane finora analizzate è rappresentato da una terza immagine mariana nota come *Virgen del Coral* (**fig. 6**) che si conserva dal 1807 - come ricorda una lapide marmorea su un pilastro della navata - nella chiesa di San Ildefonso all'interno di un tabernacolo marmoreo costruito nel corso del XIX secolo dagli architetti Bartolomé de Pina e Antonio Barrado[61]. L'opera, del tutto simile nell'impaginato compositivo alle due precedenti, presenta la variante iconografica del *Cristo bambino* collocato sul lato opposto e in atto di stringere in mano un braccialetto di corallo, da cui appunto prende il nome.
Oggetto anch'essa di straordinaria devozione, la *Virgen del Coral* vanta una storia antica che affonda le radici nella cultura della riconquista cristiana di Siviglia (post 1248), una datazione che la critica situa entro la seconda metà del Trecento, in anni più recenti rispetto alla *Virgen de la Antigua* e de *Rocamador*[62], e una vicenda conservativa compromessa dalle numerose ridipinture apportate nel corso dei secoli[63].
Bertaux e Mayer la ritenevano la più francese delle tre Vergini sivigliane per il suo pronunciato ancheggiamento e per i legami con la scultura francese di fine Trecento[64]. La medesima ascendenza fu sostenuta da Post che evidenziava anche una significava mediazione della cultura senese e una datazione che per via di espedienti compositivi, come la maggior ampiezza a delle vesti, e la nudità del Bambino ne lascerebbero ipotizzare una datazione di venti anni successiva rispetto alla *Virgen de Rocamador*, ma comunque ancora entro il XIV secolo[65]. È il solo Gudiol Ricart, come nel caso de la *Virgen de la Antigua* o *de Rocamador*, a proporre una possibile datazione ai primi anni del Quattrocento e un legame con la tavola della *Vergine col Bambino* presso la Capilla Real di Granada databile entro il primo quarto del XV. Tale ipotesi non ha però trovato terreno fertile nella critica successiva che ha riservato alla *Virgen del Coral* poca attenzione e ricondotto l'autografia nel circolo degli anonimi maestri sivigliani a cavallo tra Tre e Quattrocento[66].

---

[58] De Bosque 1968, p. 142.
[59] Pesenti 1968, pp. 22-27; Torres Fontes-Suárez 1997, pp. 89-116; Serra Desfilis 2002, pp. 31-47.
[60] Influssi individuabili nella statuaria marmoreo del giro di Nino Pisano o come suggerito da Laguna Paúl nella statua della *Virgen de la Antigua* di Santa Maria Baena; Laguna Paúl 1997, pp. 68-69.
[61] Non si riporta la trascrizione integrale della lapide in cui sono contenute numerose notizie ma confusionarie e in alcuni casi errate, per la cui discussione si rimanda a: Medianero Hernández 2008, p. 88.
[62] Medianero Hernández 2008, pp. 81-92; Rojas-Marcos González 2015, pp. 125-126.
[63] Il restauro effettuato in tempi moderni sull'opera, nel 1978 ha eliminato una serie di testine angeliche che nel corso del periodo barocco erano state aggiunte intorno ai raggi dorati della Vergine: Rojas-Marcos González 2015, p. 125
[64] E. Bertaux, in Michel 1908, III, p. 744; Mayer 1911.
[65] Post 1930, pp. 298-299.
[66] Gudiol Ricart 1955b, p. 197.

L'esistenza di un gruppo abbastanza uniforme di opere, prive di legami apparenti con la tradizione pittorica sivigliana, ma al contrario rispondenti a chiare ascendenze toscane ed eseguite oltretutto con la tecnica della pittura a fresco, implica necessariamente la presenza a Siviglia di maestri italiani o di personaggi strettamene legati alla tradizione artistica peninsulare; elementi che avrebbero dovuto indurre la critica ad un'indagine più approfondita all'interno del contesto della pittura castigliana del tempo e ad una ricontestualizzazione delle tre icone mariane alla luce di altre importanti testimonianze pittoriche presenti in città e nelle regioni limitrofe.

Essenziale in tal senso è la tavola con la *Virgen de los Remedios* (**fig. 7***)*, che si conserva su un altare del trascoro della cattedrale di Siviglia, la cui esecuzione deve collocarsi in anticipo di qualche decennio rispetto alle tre immagini della Vergine citate, come già ricordato da Bertaux e Mayer i quali vi registravano netti apporti italiani, in particolare senesi e veneziani, ma comunque ad apertura del XV secolo[67]. De Bosque e Gudiol Ricart[68], che ne avevano messo in risalto le dipendenze da moduli italiani e in particolare veneti, la accostavano ad altre due opere con una datazione analoga e soggette anche queste a forti ingerenze italianeggianti: il *Dittico di Cuéllar* (Segovia) (**fig. 15**) e quello presso il convento di Santa Clara a Moguer (Huelva) (**fig. 16**), due preziose testimonianze che, insieme alla *Virgen de los Remedios*, formano un ulteriore gruppo di opere concepito entro i primi due decenni del Quattrocento e capace, per via dei rapporti di precedenza che hanno con le tre *Virgenes* sivigliane, di anticipare di qualche decennio la cronologia di quelle venerate icone, consentendo una rivalutazione della scuola di pittura locale negli anni a cavallo tra la fine del Trecento e il primo ventennio del secolo successivo.

Il dittico di Cuéllar **(fig. 15),** oggi nel Palazzo comunale ma proveniente dall'antico ospedale della Maddalena, nella sua conformazione a tabernacolo a sportelli, mostra ad ante richiuse su un lato il *Calvario* accompagnato al vertice dalle figure *dell'Annunciazione*, mentre nell'altro è rappresentata l'*Estasi della Vergine di fronte al donatore*, accompagnata in altro da *Santa Caterina* e *San Girolamo*; all'interno del complesso sono invece dipinti i busti di *San Pietro* e *San Paolo*. Il dittico, parte dei beni appartenuti all'arcidiacono di Cuéllar, Gómez González, fu donato all'istituzione ospedaliera nel 1425 [69], ma la sua esecuzione potrebbe risalire anche ad anni precedenti[70]. L'opera è firmata per ben due volte "Juan Fernández", nome che ricondurrebbe ad un artista documentato a Valladolid tra il 1401 ed il 1404 e attivo negli anni successivi nell'*entourage* di Rodríguez de Toledo, la cui paternità dell'opera non è tuttavia accettabile, come sostenuto da Gutiérrez Baños[71] che riconosce nel dittico di Cuéllar la mano di un artista di caratura più elevata rispetto al contesto pittorico castigliano contemporaneo e difficilmente confrontabile con la produzione dei due principali pittori sivigliani del tempo: García Fernández e Juan de Sevilla.

[67] E. Bertaux, in Michel 1908, III, p. 744; Mayer 1911.
[68] Gudiol Ricart 1955b, p. 198; De Bosque 1968, p. 142.
[69] B. Piquero Lopez, in *El árbol de la Vida* 2003, pp. 179-183, n. 6.
[70] Gutiérrez Baños 2007, pp. 100-103.
[71] Ibidem.

Il primo, registrato nel 1384 nel catasto di Siviglia come uno dei pittori più ricchi della città, doveva far parte del consiglio dei pittori eletti all'interno dell' *Atarazanas Reale*s, l'istituzione navale dedita alla costruzione di galere, in cui è documentato nel 1407[72]. La sua arte, oggi documentata sostanzialmente dalle tavole conservatesi dell'antico polittico realizzato per la chiesa di Santa Ursula di Salamanca, mostra un linguaggio dalle forme molto arcaiche, statico e impacciato nella narrazione e nella definizione fisionomica dei personaggi dai tratti sintetici e marcati[73].

Juan de Sevilla, altra importante personalità della scuola sivigliana, è riconosciuto come l'autore del *Trittico* oggi al Museo Lazaro Galdiano di Madrid (Inv. n. 2798), del grande retablo conservato nel Museo del Prado, proveniente dalla cattedrale di Siguenza (**fig. 17-19**) e della tavola di *Sant'Andrea* (Parigi, collezione) opere che un tempo erano assegnate a tre diverse personalità oggi riunite sotto l'unico nome di Juan Hispalense[74]. Si tratta di un pittore capace di padroneggiare un linguaggio caratterizzato da tinte molto brillanti e cangianti, da corpi espansi e appiattiti sul piano mossi da un dinamismo delle vesti roteanti e segnate da affilate profilature che lo avvicinano di molto al contesto della pittura toledana e valenciana di primo Quattrocento e alle opere prodotte dopo la partenza di Gherardo Starnina dalle influenti personalità di Pere Joan e Miguel Alcañiz.

In prossimità del dittico di Cuellar si pone anche il *Dittico* su tavola di Moguer (**fig. 16**), una piccola comunità nei pressi di Huelva, opera che il Post considerava legata ad una forte influenza italiana percepibile nelle affinità del piccolo Gesù con alcuni Gesù Cristi di Lorenzo Monaco e riteneva molto vicina agli affreschi del monastero di Santiponce o alle miniature dei libri corali della cattedrale di Siviglia, al tempo ricondotti all'anonimo "Maestro de los Cipreses", ma non bastanti a giustificare un'attribuzione al medesimo o ai medesimi autori di quelle pitture[75]. Gudiol Ricart considerava invece l'opera di Moguer vicina alla tavola della *Virgen de lo Remedios* con analogie riscontrabili soprattutto nelle formule architettoniche, a metà tra italiane ed arabe. Una trattazione più estesa è fornita da De Bosque, propensa a ricondurre le opere di Moguer, Cuellar e Siviglia al medesimo contesto pittorico andaluso dei primi anni del XV secolo con tangenze che per il dittico di Moguer sembrano farsi più stringenti in direzione del contesto culturale senese trecentesco[76].

Il *corpus* di opere riferibili all'ambito della scuola pittorica sivigliana rimane ad oggi molto esiguo e difficilmente decifrabile per via di differenti e non ancora interpretati influssi culturali provenienti dall'Italia. A questo contesto rispondono i dittici di Moguer e Cuellar o la Virgen de los Remedios della cattedrale hispalense, che però risultano, come certificato anche dal percorso degli studi iberici, molto lontane dalla produzione dei maggiori maestri locali, quali García Fernández o il più dotato Juan de Sevilla, la cui attività nota oggi quasi esclusivamente attraverso il polittico oggi al Museo del

[72] La riscoperta del pittore sivigliano si deve a Manuel Gómez Moreno: Gómez Moreno 1908, pp. 765-770. Si veda anche: Gestoso y Pérez 1908, pp. 330-331.
[73] Medianero Hernández 1995, pp. 7-19.
[74] Mayer 1920-1921, pp. 239-240; Post 1930, pp. 206-209, 314-316 y 330; Gudiol 1955b, pp. 258-265; Hériard Dubreuil 1972, p. 4-13; Young 1981, pp. 5-9; *Juan de Sevilla* 2015; Rojas-Marcos González 2015, pp. 127-128.
[75] Post 1930, pp. 324-326.
[76] De Bosque 1968, pp. 143-144.

Prado, sembra solo parzialmente svilupparsi all'interno della committenza cittadina prendendo corso in maniera indipendente all'interno di altri centri della corona di Castiglia. Inoltre, nella comprensione del complesso ambiente artistico hispalense del secolo XV manca un tassello fondamentale in grado di collegare questa prima fase della pittura quattrocentesca con le più avanzate *Madonne col Bambino* citate ad aperture, ancora una volta di chiara ascendenza italiana, il cui vertice qualitativo e cronologico è costituito dalla *Virgen de la Antigua* della cattedrale di Siviglia. I fattori di tale influenza toscana mediata da caratteri tipicamente iberici vanno ricercati con pochi dubbi nella presenza e nell'attività di artisti italiani a Siviglia che potrebbe essere confermata da nuove e attente ricerche documentarie, ma per certificata quanto meno dalla presenza di Dello nel 1446.

È questo un passaggio cui erano in parte già approdati in passato sia Post sia de Bosque i quali, pur partendo da un presupposto errato, ovvero una possibile presenza a Siviglia di Sansone Delli intorno al 1432, avevano registrato una significa influenza del pittore fiorentino e delle pitture di Salamanca, sia nei libri di coro della cattedrale, sia nel ciclo di affreschi ancora oggi conservati presso il monastero di San Isidoro del Campo a Santiponce[77].

[77] Post 1930, pp. 322-323; De Bosque 1968, pp. 143.

5.2

GLI AFFRESCHI DEL MONASTERO DI SAN ISIDORO DEL CAMPO A SANTIPONCE: INTERAZIONI TRA LA BOTTEGA DEI DELLI E LA SCUOLA SIVIGLIANA

La questione aperta con la *Virgen de la Antigua* della cattedrale di Siviglia e la sua restituzione alla mano del pittore Dello Delli sulla metà del quinto decennio apre ad un'altra fondamentale questione per la ricostruzione del variegato contesto della pittura quattrocentesca a Siviglia e dei rapporti con la penisola italiana.

Il fulcro del 'fuego artistico' sivigliano nella prima metà del secolo non va ricercato nella produzione di complessi altaristici su tavola, come accade in altri influenti centri della corona di Castiglia nei medesimi anni, come ad esempio ad Ávila sotto l'egemonia di Sansone, quanto invece all'interno del cantiere pittorico dei *Libri di Coro* della cattedrale, composti e miniati tra il 1428 ed il 1470, e nel ciclo di affreschi del monastero di San Isidoro del Campo a Santiponce, opere tra loro strettamente correlate. A queste è stata poi aggiunta un'altra serie di miniature eseguite a corredo della Bibbia romanzata appartenuta a Isabella la Cattolica (Madrid, Biblioteca dell'Escorial, n. I.I.3), a formare un *corpus* scalabile lungo un arco cronologico molto ampio e anticamente riferito ad un artista anonimo dal nome convenzionale di "Maestro de los Cipreses" per via del peculiare idioma espressivo costituito da fondali ornai con frizzanti arbusti naïf[78].

Il primo a gettare la basi per la costruzione di questo gruppo fu Angulo, il quale pur propenso a riconoscervi quasi esclusivamente la mano del miniatore sivigliano Pedro de Toledo, documentato nell'esecuzione di un Messale e di alcuni libri di coro per la cattedrale hispalense tra il 1428 ed il 1436, apriva alla possibilità di estenderne l'autografia, soprattutto delle miniature della Bibbia madrilena, ad un'altra importante personalità, quella del pittore-miniatore Nicolás Gómez, attivo nel medesimo cantiere in stretta consequenzialità con il primo[79]. Su questa linea la critica successiva si è indirizzata verso due percorsi distinti, un primo favorevole a riconoscere *in toto* il folto gruppo di opere alla mano di Pedro de Toledo con conseguente collocamento dei Libri di Coro e degli affreschi di Santiponce negli anni trenta del XV secolo[80], una seconda propensa per uno spostamento di tutto il *corpus* alla

[78] Angulo Iñiguez 1928, pp. 65-96, cui si rimanda per una ricognizione del percorso critico precedente; Id. 1929, pp. 225-231, dove per la prima volta si aggiungono al *corpus* delle miniature della cattedrale di Siviglia quelle della Biblioteca dell'Escorial; infine Id. 1984, pp. 513-523.
[79] Angulo Iñiguez 1929, pp. 225-231; Id. 1984, pp. 513-523.
[80] Post 1930, pp. 318-324; Álvar Márquez 1987, pp. 3-36; Laguna Paúl 1993, pp. 27-66; Anderson 1993, pp. 11-28.

mano di Nicolás Gómez. Gli studi in particolare di Marchena Hidalgo hanno permesso di comprendere come il coinvolgimento di Pedro de Toledo all'interno della decorazione miniata della cattedrale non fosse stata univoca ma limitata ad una minima parte dei libri di coro, mentre un ruolo più rilevante in quel cantiere dovette spettare proprio a Nicolás Gómez[81]. Questo percorso, seguito anche dalla critica più recente, ha determinato un inevitabile avanzamento di tutto il ciclo miniato dai primi anni trenta fino oltre il 1454, quando cioè risale la prima attestazione del Gómez in quel cantiere pittorico, con una conseguente traslazione anche delle pitture di Santiponce alla seconda metà del secolo[82].

Quello che in realtà emerge da un'analisi delle varie miniature sivigliane, dei vari cicli di Santiponce, degli scarti stilistici registrabili tra questi due cantieri e le miniature della Bibbia romanzata dell'Escorial, nettamente più avanzate cronologicamente, avrebbe dovuto condurre verso una necessaria divisione dell'antico *corpus* assegnato all'anonimo "Maestro de los Cipreses" tra i due pittori-miniatori Pedro de Toledo e Nicolás Gómez. Le miniature riferibili a mio avviso alla mano di Pedro de Toledo (**figg. 20-23, 38**) manifestano un linguaggio ancora fortemente influenzato dalle ondulate eleganze delle vesti, da accenti umorali e preziosismi calligrafici tardogotici, mentre quelle riferibili a Nicolás Gómez (**figg. 24-29**) presentano una saldezza delle pose, uno schematismo gestuale e descrittivo, oltre ad una tendenza monumentale delle figure perfettamente compatibile con una cronologia più avanzata. Il tutto deve essere inteso come il percorso di una bottega di pittura, con le opere concepite in stretta dipendenza e contaminazione, scalate su un ventaglio cronologico compreso tra il 1430 ed il 1480, in cui possiamo scorgere la capacità di portare avanti un percorso stilistico omogeneo e in graduale evoluzione in cui le personalità dei due pittori andrebbero considerate in un rapporto accostante maestro-allievo.

In precedenza abbiamo appurato come il riflesso di questo particolare contesto culturale sivigliano si possa riscontrare nella produzione di Sansone Delli e della sua bottega ad Ávila anche in anni differenti, con l'ipotizzata partecipazione di un pittore-miniatore il cui stile è affine alle miniature dei Libri di Coro di Siviglia nel foglio con il *Cristo alla colonna* del Metropolitan Museum of Art (**cap. 4, fig. 13**), e con l'ipotizzato intervento della mano principale responsabile della Bibbia romanzata dell'Escorial, riconosciuto dalla critica in Nicolás Gómez (**figg. 28-29**), nelle scene di piccolo formato della tavola della *Sant'Anna*[83]. Si tratta quindi di tangenze culturali e stilistiche che difficilmente sarebbero giustificabili senza una linea di collegamento stesa negli anni precedenti tra Siviglia ed Ávila

[81] Marchena Hidalgo 1997, pp. 373-389; Id. 2006, pp. 31-48; Id. 2007a, pp. 33-54; Id. 2007b, pp. 9-30.

[82] Marchena Hidalgo 1997, pp. 373-389; Respaldiza Lama 1998, pp. 69-99; Marchena Hidalgo 2006, pp. 31-48; Marchena Hidalgo 2007a; Id. 2007b, pp. 9-30; Respaldiza Lama 2018, pp. 531-565. Lo spostamento verso Nicolás Gómez suggerito per la prima volta da Marchena Hidalgo si basa su questioni di carattere documentario, economico ed iconografico. Pedro de Toledo sembrerebbe documentato solamente per l'esecuzione del "Mexal Misto" della Biblioteca Capitolare di Siviglia e per alcune miniature dei libri di Coro della cattedrale relativi ai soli anni 1431-1436. Nicolás Gómez risulta invece coinvolto dal 1454 nella decorazione di sei lettere e altrettante facciate di libri grandi di Coro della cattedrale. Nel 1465 è incaricato di miniare il "libro de Horas de Sancta Maria" e un Breviario. Nel complessivo sembra ricevere la cifra consistente di 31.508 maravedíes contro le 4.045 di Pedro de Toledo, elemento che spinge lo studioso a considerare le 84 lettere miniate dei vari libri di Coro (nn. 1,4,29,30,35,44,48,53,58,60,66,72,75,77,78,81,82,91,96) opera in larga parte di Nicolás Gómez: Marchena Hidalgo 1997, pp. 373-389, Id. 2007a. Per un più recente contributo esplicativo in merito alla complessa vicenda: Villaseñor Sebastían 2009, pp. 218-228, p. 307, 314-315.

[83] Si rimanda al capitolo 4, paragrafo 4.3.

e che ora trova una giusta conferma proprio nella presenza nella città andalusa di Dello nel corso degli anni quaranta del XV secolo.

Non sappiamo la durata della sua attività in città, nonostante la portata catastale materna ricordasse "sta e abita in Sibilia", sintomo quindi di una presenza forse circoscrivibile agli anni tra il 1442 ed il 1446, ovvero in quella finestra di tempo che va dal suo graduale affrancamento dal cantiere del retablo di Salamanca in concomitanza con l'arrivo di Niccolò, al suo approdo a Napoli alla corte di Alfonso V documentato alla fine di maggio 1446. Riflessi della breve, ma certamente importante presenza del fiorentino in città possono ritrovarsi proprio nel ciclo di affreschi che si conservano presso il monastero di San Isidoro del Campo a Santiponce, a pochi chilometri da Siviglia, con una cronologia ancora poco chiara ma con un'attribuzione che nel corso dei secoli la critica ha variamente riconosciuto alla mano dei pittori miniatori Pedro de Toledo e Nicolás Gómez.

Il monastero di San Isidoro del Campo fu fondato nel 1301 per volere di Alonso Pérez de Guzmán e sua moglie María Alonso Coronel su privilegio concessogli dal re di Castiglia Ferdinando IV[84]. Fino al 1431 il complesso rimase sotto la giurisdizione dell'ordine cistercense, poi, su istanza di don Enrique de Guzmán supportata dalla ratifica papale di Martino V nel 1435, vi si insediarono i frati dell'ordine di san Girolamo sotto la guida di Lope de Olmedo, che era sgiunto a Siviglia nel 1431 incaricato di amministrare la diocesi durante le controversie tra il Papa e l'arcivescovo Diego de Anaya[85].

La decorazione pittorica a fresco del complesso avviata dopo l'insediamento del nuovo ordine si articola, nella fase relativa al XV secolo, tra gli spazi del *Patio degli Evangelisti*, della sala capitolare, della grande aula del refettorio e del *Claustro de los Muertos*. Da quanto emerge da un'analisi stilistica preliminare delle pitture, il primo spazio ad essere dipinto dovette essere il *Patio de los Evangelistas* detto anche de la "Hospedería", un ambiente che lungo tutto il livello inferiore delle pareti e dei pilastri divisori presenta una decorazione in cui a riquadri in stile *mudejar* e motivi floreali si alternano le figure di nove santi e dottori della chiesa: *Gregorio*, *Agostino*, *Ambrogio*, *Isidoro*, *Lorenzo*, *Stefano*, *Caterina*, *Sebastiano* e *Paola* (tutte all'incirca 113x55 cm; **figg.30-33, 35-37, 44**)[86]**.** A queste immagini devono aggiungersi anche un affresco staccato con *San Matteo*, conservatosi a figura intera (**fig. 34**), e un lacerto in cui è leggibile la figura della *Maddalena* (**fig. 47**), entrambi provenienti da quel medesimo ciclo ed oggi in deposito presso il Museo Archeologico di Siviglia[87].

Fulcro della serie è un riquadro raffigurante *San Girolamo che detta la regola ai monaci* (**fig. 39**) tramezzato da due scomparti finemente ornati con motivi floreali alternati a trame geometriche di gusto mudejar, al cui interno spiccano rispettivamente l'arme di casa Guzmán (sinistra) (**fig. 41**) e lo stemma, con i

[84] Respaldiza Lama 1996, pp. 24-25.

[85] Arana de Varflora 1791, pp. 78-79. Matute y Gaviria 1827, p. 164; Laguna Paúl 1993, p. 33. Le due bolle di Martino V che decretano il passaggio del monastero ai gerolamini risalgono al 3 marzo e al primo luglio del 1429: Ladero Quesada 2012, pp. 236-237, con rimandi archivistici e fonti storiche relative.

[86] Sugli affreschi del Patio: Respaldiza Lama 1998, pp. 69-99; Id. 2018, pp. 531-565, con bibliografia precedente.

[87] I lacerti di affreschi furono depositati nel 1880 all'interno del Museo Municipal dalla Comisión de Monumentos Histórico y Artísticos dopo una discussa campagna stacchi e in seguito ad altre alienazioni di opere del monastero condotte dall'ambasciatore inglese in Spagna, Mr. Layard. Dal 1946 sono ricoverate all'interno del Museo Arqueológico Nacional: Respaldiza Lama 1998, pp. 73-74, nota 21; Marchena Hidalgo 2007a, p. 92.

due peculiari calamari, di Enrique de Guzmán (destra) **(fig. 42)** secondo duca di Niebla, morto nel 1436[88]. Tale elemento ha spinto in passato la critica a ricondurre le pitture del *Patio* ad un periodo compreso tra l'insediamento dei monaci gerolamini, il cui fondatore è qui ritratto, e la morte del Guzmán.[89] In realtà essendo quest'ultimo il promotore del nuovo insediamento monastico e continuando il ruolo di supervisione su questa sede da parte della famiglia, non possiamo escludere che la presenza di quegli stemmi siano una sorta di dedica al patrono di quell'impresa e che l'esecuzione delle pitture possa estendersi anche di oltre un decennio dopo la morte del Guzmán, come suggerisce d'altra parte l'avanzamento stilistico di alcune figure la cui salda monumentalità doveva essere del tutto estranea al contesto sivigliano dei primi anni trenta. Sicuramente la loro esecuzione non deve collocarsi prima del 1435, anno in cui Papa Martino V confermò in definitiva l'insediamento del nuovo ordine e il passaggio di proprietà del complesso monastico dai cistercensi ai nuovi padri gerolamini[90], che andrebbe quindi assunto a mio avviso come termine *post quem* anche per la datazione del ciclo. Possiamo altresì scorgere un termine *ante quem* nell'anno 1445, ovvero quando il figlio di Enrique, Juan Alonso Guzmán acquisì il titolo di duca di Medina Sidonia con conseguente annessione nello stemma familiare delle insegne ducali, che nel Patio non compaiono mentre al contrario risultano presenti nell'arme raffigurata all'interno del refettorio del monastero e nel *Claustro de los muertos* di fianco alla monumentale *Annunciazione*: uno stemma con due otre in campo azzurro, ciascuna con sei aspidi e contornata da una banda con le insegne del Regno di Castilla y León **(fig. 43)**[91].

Le figure del *Patio*, oggi in precario stato di conservazione, sono state soggette nel corso degli anni a sventurate ridipinture che hanno coinvolto principalmente la zona dei volti, distrutti a colpi di oggetti contundenti nel corso dei moti rivoluzionari del 1868 ed oggi letteralmente ricostruiti nella zona di occhi e bocca, rendendo difficile estendere considerazioni di stile anche a queste parti[92].

Ai primordi degli studi già Boutelou, oltre alle solite interferenze dei libri di coro della cattedrale hispalense, coglieva nelle pitture murali anche una forte ingerenza della consueta tendenza neo-giottesca della pittura fiorentina di fine Trecento coniugata a caratteri peculiari della scuola pittorica locale[93]. Gestoso y Pérez su questa stessa linea avanzò come possibile autore degli affreschi del *Patio* il nome del pittore sivigliano Diego López, artista attivo in simultanea ai già citati Garcia Rodríguez e Juan de Sevilla nei cantieri cittadini e "maestro mayor" dei pittori dell'Alcázar reale[94]. In studi più recenti per le stesse figure del *Patio,* ma in generale anche per tutte le pitture murali del monastero di San Isidoro, la critica iberica ha avanzato varie attribuzioni che hanno essenzialmente riguardato la

---

[88] Gestoso y Pérez 1889-1892, II, 1890, p. 593. Lo studioso per la descrizione dell'araldica Guzmán rimanda alla cronaca di Pedro Barrantes Maldonado, cronista dei duchi di Medina Sidonia, contenuta nella *Ilustraciones de la casa de Niebla (1541).*

[89] Gesto y Pérez 1889-1892, III, 1892, p. 594.

[90] Marchena Hidalgo 2007a, p. 53.

[91] Respaldiza Lama 1998, p. 72: il quale riporta erroneamente la data 1444 anziché 1445.

[92] La distruzione dei volti dei santi nel Patio de los Evangelistas è ricordata da Gestoso y Pérez 1889-1892, III, 1892, p. 594.

[93] Boutelou 1873, pp. 51-52. Poco più tardi fu seguito in questa associazione alle miniature dei libri di coro della cattedrale anche da: Sentenach y Cabañas 1885, p. 106.

[94] "Entre los pintores que á la sazón florecían en Sevilla, y de los cuales hemos tenido la satisfacción de hallar noticias, merece ocupar señalado puesto Diego López, que era maestro mayor de los pintores de los Alcázares; ¿quién sabe si la decoración de estos Patios se deberían á aquel artista, cuya suficiencia parece demostrada por el título oficial que poseía?" Gestoso y Pérez 1889-1892, III, 1892, p. 594; Respaldiza Lama 1998, p. 75.

figura di Pedro de Toledo, miniatore coinvolto tra il 1428 ed il 1436 nella decorazione miniata dei libri di coro della cattedrale sivigliana, quindi perfettamente compatibile cronologicamente con le questioni legate all'araldica[95], e Nicolás Gómez[96]. Questo è quanto emerge anche in occasione di due più recenti studi di Marchena Hidalgo e Respaldiza Lama dedicati agli affreschi di Santiponce che hanno chiarito le strettissime affinità tra il ciclo del *Patio* e le figure degli *Apostoli* dell'*Ultima Cena* del refettorio e al contempo la necessità di svincolare questi due cicli, come le miniature dei Libri di Coro, da una troppo costipata cronologia entro agli anni trenta e dalla mano univoca di Pedro de Toledo[97].

In realtà, al pari della serie di *Madonne* sivigliane precedentemente affrontate, la questione degli affreschi di Santiponce sembrerebbe essere ancor più complessa e difficilmente risolvibile entro il dualismo Pedro de Toledo- Nicolás Gómez, in primo luogo se consideriamo l'impiego di una tecnica come la pittura murale a fresco su una superfice per giunta così vasta: procedimento che in quello scorcio di secolo risultava impiegato molto raramente in Castiglia fatta eccezione per le imprese portate avanti dai fratelli Delli tra Salamanca e Cantalapiedra, o da artisti attivi intensamente al fianco di maestranze italiane, come Juan Rodríguez de Toledo nel caso più antico della cappella di San Biagio a Toledo, e che risultava troppo lontano dalle competenze di due maestri come Pedro de Toledo e Nicolás Gómez documentati in maniera esclusiva in vesti di miniatori[98].
È quindi ipotizzabile che accanto agli artisti sivigliani attivi nel cantiere di Santiponce fosse presente la un maestro italiano e la supposta presenza di Dello a Siviglia in anni perfettamente compatibili con l'esecuzione di una larga porzione del ciclo di Santiponce ne rende estremamente plausibile un suo coinvolgimento, quantomeno con un ruolo di supervisore nel procedimento esecutivo e forse anche nella progettazione delle scene.
Le figure del *Patio*, che non presentano omogeneità stilistica, andrebbero infatti dislocate lungo una cronologica più ampia rispetto a quella finora contemplata, collocabile tra il 1435 ed il 1445 circa, come possono confermare i confronti tra due distinti gruppi di immagini, di cui un primo composto dal riquadro con il *San Girolamo*, e dalle figure di *Santa Paola*, *San Matteo* e *San Sebastiano* **(figg. 34-36, 39, 44),** personaggi che sembrano appartenere ad una fase più arcaica che bene si lega allo stile internazionale emergente in alcune miniature riconducibili a Pedro de Toledo tra il 1430 e il 1434. Eloquenti sono infatti i confronti tra la *Santa Paola* e una delle sante inginocchiate raffigurate nella iniziale "U" con l'*Ascensione di Cristo* del libro di coro 78 della cattedrale sivigliana, a mio avviso databile

[95] Sull'attribuzione a Pedro de Toledo: Anderson 1993, pp. 19-21; Laguna Paúl 1997, pp. 27-66.
[96] Angulo 1928; Post 1930, p. 322-323 (Nicolas Gomez); Marchena Hidalgo 1997, pp. 373-389 (Nicolas Gomez)
[97] Respaldiza Lama 1998, pp. 69-99; Marchena Hidalgo 2006, pp. 31-48; Id. 2007a; Id. 2007b, pp. 9-30; Respaldiza Lama 2018, pp. 531-565.
[98] Abbiamo visto in precedenza come a Valencia il capitolo della cattedrale scelga di incaricare Niccolò Delli degli affreschi della cappella maggiore nonostante in città in quegli stessi anni lavorassero alcuni tra i principali maestri della corona aragonese e il Delli fosse ridotto in condizioni fisiche ed economiche davvero precarie. Defunto Niccolò i maestri che provarono a replicare le opere con quella tecnica abbandonarono il cantiere per incapacità esecutiva e sarà solo due anni più tardi con l'arrivo del pittore reggiano Paolo da San Leocadio, che le pitture verranno portate a termine: si veda il capitolo 4, paragrafo 4.4.

tra il 1434 ed il 1436[99] **(figg. 36-38)**. Lo stesso vale per il riquadro con *San Girolamo che detta la regola ai monaci* **(fig. 39)** il quale si lega strettamente, per l'analoga modulazione delle vesti, la tendenza geometrica delle pose e delle fisionomie, alle figure miniate realizzate per i libri di coro, e in particolare al ritaglio con l'iniziale "S" ornata con l'immagine di *Re David come scrivano* (Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection B-23,758; **fig. 40)**[100]. Lo stesso vale per il *San Matteo* **(fig. 34)** che già Angulo Iñiguez metteva a confronto con il *San Giovanni Evangelista* del Libro di Coro n. 48 della cattedrale hispalense e che a mio avviso va inserito anch'esso in quella sezione di miniature più antiche riconducibili alla mano di Pedro de Toledo **(figg. 2-23)**[101].

Una forte ingerenza della cultura italiana si percepisce nella figura del *San Sebastiano,* **(fig. 44)** forse leggermente più avanzata delle precedenti, in cui ritroviamo importanti riscontri, soprattutto nel disegno e nella consistenza setosa delle stoffe arricchite da finissime pellicce nelle bordure, con la figura del *Re David* **(fig. 40),** che riconduce ancora una volta alla mano di Pedro de Toledo. Nel *San Sebastiano* appaiono tuttavia molto forti anche gli apporti della cultura fiorentina, e a questo punto vale la pena ricordare che nel 1431 Pedro de Toledo, per questioni ancora ignote, compì un viaggio in Italia, forse in occasione degli stretti rapporti che fray Lope de Olmedo, fondatore del monastero di Santiponce intrattenne con la sede romana in quel frangente come sostituto, in caricato direttamente dal Papa, dell'arcivescovo di Siviglia Diego de Anaya [102]. Nel *San Sebastiano*, raffigurato secondo un'iconografia di rara diffusione che lo ritraeva in abiti ancora militari ancora nei panni di difensore della chiesa, con spada e frecce, spicca la volontà di dominare lo spazio molto contenuto tracciato dalla mensola della balaustra, sfruttando la disposizione leggermente in scorcio diagonale del personaggio, quasi in una sorta di omaggio al *San Giorgio* di Donatello. La figura di Santiponce ricorda opere fiorentine degli anni venti, in particolare il *San Giuliano* di Masolino da Panicale **(fig.45)** dipinto tra il 1423 ed il 1427 per il trittico della Cappella Carnesecchi in Santa Maria Maggiore[103], ma al contempo apre già a soluzioni impiegate poco più avanti da Andrea del Castagno nel celebre ciclo di *Uomini Illustri* di villa Carducci a Firenze (1448-1451), con il nostro *San Sebastiano* che nella disinvolta postura delle gambe divaricate a dominare la breve profondità della balaustra, nella disposizione delle braccia a creare una piramide volumetrica, risulta un antesignano del famoso Filippo Buondelmonti degli Scolari, detto Pippo Spano (Firenze, Galleria degli Uffizi; **fig. 46**).

Il secondo gruppo di figure del *Patio*, si distingue invece rispetto alle precedenti per una più marcata monumentalità, un rigore compositivo, una consapevolezza spaziale e anatomica più avanzata, ed

---

[99] Con un'attribuzione a Pedro de Toledo e una datazione "after 1434" è pubblicata in: Anderson 1993, p. 17, fig. 6. La miniatura è pubblicata da Marchena Hidalgo come opera di Nicolás Gómez: Marchena Hidalgo 2007, tavola 12.

[100]Anderson 1993, pp. 19-21. Se si accetta l'esecuzione delle pitture del Patio tra il 1431 ed il 1445 si deva conseguentemente considerare tutte le opere miniate per i libri di coro sivigliani una datazione a questo frangente e conseguentemente un riferimento a Pedro de Toledo a discapito di Nicolas Gomez.

[101] Angulo Iñiguez 1928, Lamina XIV.

[102] Lope de Olmedo fu eletto dal Papa Martino V di cui era stato compagno di studi in Italia all'Università di Perugia. Dopo aver acquisito l'incarico a Siviglia nel 1431 partì nuovamente per Roma nel 1432 dove poi morì nel 1433: Herrero Sánchez 1992, pp. 101-295.

[103] L'opera era parte di un trittico per la chiesa fiorentina dipinto da Masolino forse in collaborazione con Masaccio tra il 1423 ed il 1427, quando la cappella cui era destinato è ricordata fornita già di tutti i paramenti necessari: Johannides 1993, pp. 350-355, n. 13; Bellucci 2002, pp. 81-87; Id. 2008, pp. 21-33.

anche meno familiare alle miniature sivigliane. Dobbiamo quindi ricercarne il riferimento più preciso al di fuori del contesto locale, in direzione ancora una volta di quella medesima ingerenza italiana registrata nella *Virgen de la Antigua* della cattedrale sivigliana e parimenti verso la statuaria borgognona, per via di quelle *silhouette* dei santi vescovi possenti, granitiche e dalla distintiva, goffa curvatura all'altezza delle spalle a conferire un peso drammatico all'immagine. Sono opere che potrebbero collocarsi all'interno di quel fecondo scambio culturale avviato nel cantiere della cattedrale di Siviglia tra le novità italiane e gli apporti d'oltralpe guidati all'interno del contesto culturale hispalense dai due protomaestri di origini borgognone, maestro Ysambert e maestro Carlì, attivi alla guida del cantiere tra il 1434 ed il 1449[104].

Una forte ingerenza italiana possiamo scorgerla nella figura di *San Gregorio* **(fig. 31)** che nella postura e nel profilo monumentale, nel panneggiare ampio e solido dalle spesse bordure geometrizzate si allinea ai modi della *Virgen de la Antigua* **(fig. 4)**, collegando tutto il resto delle figure citate all'influenza esercitata da Dello tra il 1440 ed il 1445 nei pittori locali attivi nel contesto della cattedrale. Non è da escludere che a quelle date si fosse generato nel cantiere della sede hispalense un connubio artistico proprio tra il fiorentino e il miniatore sivigliano Pedro de Toledo, proseguito poi a breve distanza di tempo all'interno del cantiere di San Isidoro del Campo e in seguito anche ad Ávila all'interno della bottega di Sansone. D'altra parte in passato già Post e De Bosque, pur basandosi su un'erronea convinzione della presenza di Sansone Delli negli trenta a Siviglia, avevano puntato l'attenzione sulle possibili tangenze tra alcune soluzioni negli affreschi di Santiponce e le figure della tavola della *Sant'Anna*, oggi nel museo abulense. De Bosque in particolare, nel registrare tangenze tra il volto del *San Cristoforo* di Ávila e alcuni santi del *Patio* di Santiponce, così come con alcune soluzioni esornative di un vescovo delle tavole di *San Segundo*, arrivò addirittura ad ipotizzare una paternità sansoniana per gli affreschi di San Isidoro del Campo[105]. Straordinaria risulta effettivamente la tangenza tra la figura del *San Cristoforo* della pala di Ávila **(fig. 48)**, che avevamo assegnato alla mano di un collaboratore non italiano di Sansone (si rimanda al capitolo 4.3), ed il volto di *Maria Maddalena* già nel Patio (oggi al Museo Archeologico di Siviglia) **(fig. 47)** sia con quello del *Cristo* dell'Ultima Cena **(fig.53)**. Questo lascia chiaramente intendere come il pittore di Santiponce, con il tramite essenziale di Dello, conclusi i lavori in quella sede, dovette recarsi ad Ávila nel cantiere della cattedrale dove Sansone era attivo all'incirca dal 1460.

La duplice presenza di Pedro de Toledo e Nicolás Gómez è riscontrabile anche all'interno dell'ambiente di maggior rilevanza del ciclo di affreschi di Santiponce, la sala del refettorio sulla cui parete di fondo trova posto una gigantesca raffigurazione dell'*Ultima Cena* **(fig. 49),** una delle più straordinarie testimonianze pittoriche dell'arte iberica del Quattrocento (330x660 cm.). La contiguità stilistica e cronologica con gli affreschi del *Patio* è giustificata dalla presenza dei medesimi motivi decorativi in stile mudejar presenti nella rigida tovaglia e nel riquadro che circoscrive la scena con

[104] L'attività di Ysembart è documentata tra il 1433 ed il 1434, mentre quella di maestre Carlì tra il 1435 ed il 1449: Falcón 1980, p. 122; Álvarez Márquez 1990, pp. 11-32. Jiménez Martín 2006, pp. 15-102, speciatim 50-78; Id. 2010, pp. 15-69;
[105] De Bosque 1968, p. 143.

motivi floreali e geometrici (**fig. 49**), ma anche dalle evidenti consonanze stilistiche tra gli *Apostoli*, i personaggi del *Patio* e ancora una volta le miniature dei libri di coro sivigliani (**figg. 54-55**). Per tale motivo in passato anche per l'*Ultima Cena* la critica iberica si è assestata su una dualistica presa di posizione votata a riconoscervi la mano di Pedro de Toledo, con una conseguente datazione agli trenta, o quella di Nicolás Gómez, con necessario spostamento molto più avanti della cronologia fin verso l'ultimo terzo del secolo[106]. Più di recente Pedro Respaldiza ha proposto di riconoscere un termine *post quem* per l'esecuzione dell'opera nella presenza di due stemmi araldici con le armi di Enrique de Guzmán, secondo duca di Medina Sidonia e quarto duca di Niebla, e di Leonor de Ribera y Mendoza de la Vega, che vincolerebbero l'esecuzione del cenacolo ad un momento seguente il loro matrimonio avvenuto nel 1463[107]. La notizia che la sala capitolare ed il refettorio fossero stati dipinti su incarico di Enrique de Guzmán, quarto duca di Niebla compariva anche all'interno del *Memorial de la casa de Guzmán y de la fundacíon del Monasterio de San Isidoro del Campo,* opera di Francisco de Torres frate dell'ordine di San Girolamo[108]. Tale ipotesi è sostenuta anche da Rosa Rodríguez Porto che in un recentissimo contributo ha avanzato la proposta di attribuire alla committenza di Enrique de Guzmán anche l'esecuzione della Bibbia romanzata dell'Escorial - precedentemente ricondotta alla committenza di Isabella di Castiglia[109] - tracciando un filo conduttore che legava allo stesso patrocinatore le miniature e l'*Ultima Cena*, l'unica opera del ciclo di Santiponce secondo la studiosa riconducibile alla mano di Nicolás Gómez[110].

Va a questo punto fatto un importante appunto sui due stemmi citati che, a differenza di quanto creduto dalla critica, non devono essere messi in relazione con l'affresco dell'*Ultima Cena*, bensì con i lacerti di una fastosa pittura murale che fu eseguita posteriormente al *Cenacolo,* destinata anticamente ad ornare le pareti laterali della stanza, composta da motivi a lastre marmoree intervallate da paraste classicheggianti e sormontate ciascuna da una decorazione a valva di conchiglia; un apparato decorativo concepito per delimitare le postazioni di ciascun monaco intorno alla mensa e in particolare quella destinata al reggente dell'istituzione, distinta per la presenza di un tendaggio purpureo e collocata in corrispondenza della figura di *Cristo*. Si tratta di una decorazione eseguita probabilmente a cavallo tra l'ottavo ed il nono decennio del XV secolo, pertinente con la cronologia del Guzmán, morto nel 1492, come evidenzia il ricorso a tonalità cromatiche e soluzioni decorative, ma non con il *Cenacolo* che invece dobbiamo collocare in strettissima successione cronologica con gli affreschi del *Patio*. L'*Ultima Cena* deve quindi ricondursi ad una fase del cantiere in cui è possibile registrare il

---

106 Marchena Hidalgo 2007a, pp. 85-86.

107 Sulla figura di Enrique Pérez Guzmán si rimanda alla voce biografia approfondita in: Morales Muñiz s.d., in *Diccionario Biográfico electrónico*, ad vocem.

108 A riportarlo è Justino Matute in: Matute y Gaviria 1827, p. 167; Marchena Hidalgo 2007a, p. 86.

109 Tale proposta era stata avanzata da Marchena Hidalgo per via della presenza della Bibbia all'interno di un inventario dei beni della Regina stilato nel 1503 presso l'Alcázar di Segovia e per il fatto che nel 1487 proprio Nicolás Gómez avesse miniato per la Regina un libro mentre in un altro documento il pittore si definiva "yluminador de las obras de los reyes": Marchena Hidalgo 2007a, pp. 99-110. Sull'inventario dei beni di Isabella la Cattolica si veda: Luis García 2004, p. 405.

110 Rodriguez Porto 2018, pp. 132-135. La proposta di riconocere il committente di questa preziosa opera ad un esponente era stata avanzata precedentemente da Joaquin Yarza il quale però mantiene per gli affreschi di Santiponce, *Ultima Cena* e "Patio de los Evangelistas" un'attribuzione a Pedro de Toledo e una cronologica agli anni trenta: Yarza Luaces 2004, pp. 273-281.

passaggio di gestione dalla mano di Pedro de Toledo a quella di Nicolás Gómez con un coinvolgimento più intenso, rispetto al ciclo precedente, anche di Dello Delli.

Da un punto di vista iconografico e compositivo l'*Ultima Cena* costituisce un vero e proprio *unicum* all'interno della produzione pittorica iberica del Quattrocento, per la grandiosità del cenacolo raffigurato su una superficie di tale vastità, per il respiro monumentale della raffigurazione, per la monumentalità dei personaggi, dalle posture dinamiche anche se sgraziate nella disarticolazione di polsi e nella posizione delle mani protese e rigide, nelle mosse ampollose e pendenti, per la capacità narrativa e le qualità descrittive del pittore evidenti nei singoli ritratti deli Apostoli diversificati nelle pose e nelle espressioni, descritti da tratti fisionomici molto fini, delicati nelle cromie e nella descrizione filamentosa dei barbe a capelli, oltre che nella minuziosa resa degli occhi di profonda intensità espressiva e coloristica (**figg. 50-53, 56-58**). Siamo di fronte ad un'opera che dialoga strettamente con le miniature dei libri di coro della cattedrale, con dei riscontri davvero evidenti ed incontrovertibili. Questo emergere soprattutto nel peculiare modo di dipingere - nel piccolo come nel grandissimo formato (**fig. 55**) - le stesse identiche conformazioni fisionomiche delle arcate sopraccigliari, dal corso frammentario e spigoloso, degli occhi, dalle colorazioni molto chiare e comunicanti, per la sinuosità dei capelli raccolti in tenui ciocche virgolate e tentacolari tra loro molto distanziate, per le identiche disposizioni strambe e dinoccolate di mani e polsi (**figg. 24-27, 29, 50-58**). È un'opera che ancora una volta, e forse più di tutte, guarda sia a livello tecnico che figurativo fortemente all'Italia, trovando un eccellente riferimento iconografico e compositivo nel grandioso *Cenacolo* di Taddeo Gaddi dipinto nel corso del sesto decennio del Trecento sulla parete di fondo del refettorio francescano di Santa Croce[111], ma anche nel disegno finito ad acquerello di Lorenzo Monaco con l'*Ultima Cena* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Code. Ross, inv. 1192.35), parte insieme ad altri sette fogli membranacei di una serie di disegni preparatori per uno dei tre graduali miniati per la chiesa di Santa Maria degli Angeli di Firenze tra il 1409 ed il 1412[112]. Il *Cenacolo* di Santa Croce fu uno dei testi capitali della tradizione pittorica fiorentina su cui dovette soffermarsi ripetutamente l'occhio ricettivo di un artista come Dello ai primordi della sua attività; allo stesso modo il codice vaticano poteva essere stato facilmente accessibile ad un esordiente Dello Delli al momento della sua attività nel cantiere di Santa Maria Nuova, edificio adiacente al tempio camaldolese di Santa Maria degli Angeli dove era impegnato lo stesso Lorenzo Monaco tra il 1420 ed il 1422[113].

Non possiamo circoscrivere un ventaglio cronologico sicuro per l'*Ultima Cena*, ma la finestra cronologica 1445-1455 sembrerebbe essere il momento di maggiore plausibilità, considerando il percorso evolutivo compiuto rispetto agli affreschi del *Patio* ed i legami che possiamo scorgere tra l'*Ultima Cena* e le scene delle ultime fasi del retablo e del catino absidale di Salamanca, come dimostra il

[111] Derivazione già ravvisata in: Post 1930, p. 321.

[112] L'influenza fiorentina sul dipinto murale dell'*Ultima Cena* è stata recentemente approfondita in: Respaldiza Lama 2018, pp. 551-552. Sul disegno di Lorenzo Monaco: A. Labriola, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 288-291. In precedenza: Kanter 1994, pp. 220-306; Id. 2005, pp. 3-24.

[113] Si rimanda al regesto documentario pubblicato in occasione dell'importante mostra fiorentina dedicata al pittore camaldolese nel 2006: A. Lenza, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 323-324.

confronto tra il profilo di *Giuda* della scena della *Cattura di Cristo* e il volto del medesimo personaggio seduto in posa ardita e in perfetto profilo al livello inferiore della mensa di Santiponce (**figg. 59-60**)[114]. D'altra parte, i legami con la città di Salamanca dovettero essere forti proprio nel momento in cui il salamantino don Diego de Anaya ricoprì la carica di Arcivescovo di Siviglia, tra il 1418 ed il 1431, e, dopo il lungo periodo di sospensione, tra 1435 ed il 1437, favorendo, non è da escludere, la circolazione lungo questo asse di opere ed artisti, e forse la conoscenza tra Dello e Pedro de Toledo ancor prima dei fatti di Siviglia[115].

Dobbiamo inoltre considerare il fatto che in prossimità delle date di esecuzione dell'*Ultima Cena* di Santiponce a Firenze Andrea del Castagno aveva realizzato il celebre *Cenacolo* per il monastero di Sant'Apollonia, che recherebbe come data plausibile di esecuzione l'anno 1447[116]. Il complesso di Andrea del Castagno spicca per le virtuosistiche concezioni prospettico-spaziali, per la vigoria statuaria dei personaggi, granitici come blocchi marmorei, disposti nello spazio di una profonda scatola prospettica decorata all'antica, con specchiature polimateriche, arpie e motivi classicheggianti, e collocati attorno ad una tavola dai profili quasi impercettibili volta a non interferire con il viaggio in profondità dell'osservatore proiettato letteralmente sulla parete di fondo. Le soluzioni di Andrea del Castagno, insuperate a livello spaziale e figurativo a Firenze anche nei decenni successivi, attecchirono nell'immediato a Santiponce, sebbene solamente dal punto di vista tipologico ed iconografico, e questo dovremmo ancora una volta ricondurlo ad una mediazione di Dello Delli, che nel 1446 quando il complesso di Sant'Apollonia era stato già commissionato e forse in fase progettuale è documentato a Firenze, città dove non è escluso si fosse soffermato, causa la guerra con la Napoli aragonese, anche per parte del 1447[117]. Non conosciamo quanto durò questa sosta a Firenze, se l'artista fece ritorno a Napoli per entrare al servizio di Alfonso V, né quale fu luogo in cui fece approdo al momento del suo ritorno in Spagna, dove lavorò ancora per oltre un decennio, come sembra risultare dalla memoria lasciata sul Delli dal Filarete[118]. Il rapporto di dipendenza che l'affresco dell'*Ultima Cena* di Santiponce sembra mostrare con il *Cenacolo* di Sant'Apollonia anche se solo di ordine compositivo e tipologico lascia però propendere per suo ritorno del pittore, anche solo breve, a Siviglia dove riuscì a traghettare le più aggiornate tendenze dell'arte fiorentina.

All'interno del monastero di Santiponce si collocano altri tre cicli di pitture murali eseguite a poca distanza dai precedenti ma da artisti differenti, molto importanti per comprendere gli sviluppi della scuola sivigliana di pittura al di fuori dell'ingerenza italiana mostrata nelle figure del *Patio* e del

---

114 Va detto a questo proposito come i restauri di inizio Novecento condotti anche sull'*Ultima Cena* abbiano apportato numerosi interventi di restauro sull'opera, condizionando l'attuale lettura del testo pittorico, in particolare per la figura di Giuda che presenza una ridipintura nella parta anteriore del volto, come dimostra il confronto con la situazione del dipinto nella foto in bianco e nero pubblicata da Angulo nel 1928: Angulo Iñiguez 1928, Lamina XIII.

115 Monsalvo 2014, pp. 244-254.

116 Fortuna 1961, pp. 165-176; Hartt-Corti 1966, pp. 228-233.

117 nell'estate del 1446 Dello Delli aveva fatto ritorno in città per vedersi riconosciuto, con molti onori, il titolo di cavaliere concessogli dai due sovrani di Castiglia e d'Aragona: APPENDICE DOCUMENTARIA, doc. n. 17.

118 Il fatto che Antonio Averlino detto il Filarete nel suo trattato lo citi tra gli artisti viventi farebbe pensare ad un termine alquanto valido per collocarne la morte oltre il 1465: Filarete[1461-1464] ed. 1972, p. 206 (1.VI, f. 44).

refettorio. Il primo di questi è la già citata *Annunciazione* (**fig. 61**) che si trova sul lato nord del chiostro detto "de los Muertos", molto frammentaria e difficilmente leggibile se non nel panneggiare delle vesti dell'arcangelo *Gabriele* e della *Vergine*, affiancata dallo stemma di Medina Sidonia[119].

L'opera è firmata dal pittore sivigliano Juan Sanchéz de San Román, esponente della corrente della pittura hispano-flamenga attivo nell'ultimo quarto del secolo, noto dal 1480 come "pittore di pale d'altare", coinvolto attivamente nella riforma della Gilda dei Pittori a Siviglia e autore intorno al 1500 della tavola con il *Vir dolorum* oggi al Museo del Prado[120]. Alla mano di quest'artista è stato associato un altro dipinto che si conserva nella fascia superiore di pitture del *Patio de los Evangelistas*, anche questo eseguita in anni successivi al ciclo di santi e vescovi e con una tecnica murale a tempera, a sancire il netto stacco, sia figurativo che tecnico, con le precedenti imprese nonostante la comune committenza della famiglia Guzmán. Si tratta di un grande dipinto con finalità morali, oggi in precarie condizioni conservative, in cui è raffigurato l'*Albero della Vita* (**fig. 62**) un tema la cui genesi iconografica sembrerebbe potersi ricondurre all'incisione di analogo soggetto realizzata intorno al 1454 dall'anonimo "Maestro de las Banderolas" attivo in Castiglia nella seconda metà del XV secolo[121].

Al centro della scena su una barca in tempesta, allusione ai *mala tempora* vissuti in generale dalla corte castigliana, in relazione anche al conflitto con l'ultimo regno musulmano di Granada, si erge una monumentale palma attaccata alla base da due roditori emblemi della malattia e della morte, nonché della caducità della vita. La barca è affiancata ai lati da una terribile figura demoniaca e da un angelo sul lato opposto, mentre in alto il fulcro del *mememto mori* è costituito dalla chioma alberata dove trovano posto una miriade di busti raffiguranti prelati, membri dell'aristocrazia e della corte reale, accompagnati da due cartigli illeggibili, ma che in origine avrebbero dovuto avere impressi epitaffi moraleggianti allusivi alla cattiva e corrotta condotta di vita[122].

L'ultimo ambiente legato alla decorazione quattrocentesca riferibile come detto ancora ad una committenza di Enrique de Guzmán, è costituito dalla Sala Capitolare, una grande aula rettangolare con numerosi rimaneggiamenti seicenteschi nelle fasce superiore dei muri perimetrali e nel soffitto, e ampie integrazioni pittoriche anche alle scene sottostanti. Nella fascia inferiore, in larga parte perduta, furono eseguiti una serie di riquadri con *Storie di San Girolamo* inscritti in bizzarre scenografie architettoniche di cultura transalpina e alternati a riquadri con motivi mudejar. Questo settore della decorazione realizzato tra il 1463 ed il 1492[123], non deve legarsi, come documentano anche le distanze tra la scena analoga del *San Girolamo che detta la regola ai monaci* presente nel *Patio*, al resto degli affreschi di Santiponce, né presenta in maniera così limpida quei richiami alla tradizione fiorentina chiamati in causa da Respaldiza Lama[124]; al contrario molto evidenti risultano gli influssi della pittura d'oltralpe e

[119] Respaldiza Lama 2018, p. 550.
[120] Gestoso y Pérez 1909, pp. 9-16; Serrera Contreras 1987, pp. 75-84.
[121] Sul profilo di questo anonimo artista: Ainaud Lasarte 1962, p. 246; Checa-Bozal 1987, p. 44; Vinatea 2001, pp. 182-183.
[122] Respaldiza Lama 2018, p. 545. Sul tema iconografico e sulla sua diffusione nella penisola iberica: Cómez Ramos 1976, p. 141; Id. 1980, pp.261-267; Id. 1990, pp. 103-112.
[123] Respaldiza Lama 2018, pp. 555-565.
[124] Ivi, pp. 555-556.

della scultura borgognona, per queste figure di monaci abbigliate secondo la moda transalpina, in vesti dalle forme solide e dalla consistenza granitica, un tutt'uno con l'ambientazione architettonica.

Della porzione di pitture quattrocentesche rimane oggi ben poco, dato che larga parte delle scene risulta ampiamente integrata o ridipinta, ma è probabile che le storie di *San Girolamo* non costituissero il più antico processo di decorazione pittorica. Sotto la copertura seicentesca del soffitto, recenti interventi di restauro, hanno permesso di scovare le tracce di un'antica copertura a crociera della sala, con chiavi di volta e costoloni dipinti con teste di serpenti demoniaci che devono legarsi, sia da un punto di vista cromatico, sia stilistico agli ambienti del *Patio* e del Refettorio (**fig. 63**), e che inevitabilmente richiamano le perdute *testas de la sierpes* dipinte per un ambiente del claustro della cattedrale di Ávila da Sansone Delli, Garcia del Bargo e fray Pedro de Salamanca nel corso degli anni sessanta del secolo[125].

[125] Si veda capitolo 4, paragrafo 4.3.

APPENDICE DOCUMENTARIA

ACA = Archivo de la Corona de Aragon (Barcellona)
ACB = Archivo de la Catedral de Barcelona
ACS = Archivo de la catedral de Salamanca
ACV = Archivo de la catedral de Valencia
AHN = Archivo Historico Nacional (Madrid)
ASFi = Archivio di Stato di Firenze
ASSi = Archivio di Stato di Siena
BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

FAMIGLIA DELLI

1. BNCF, *Conventi soppressi*, C. 4. 895, c. 112r **(1424)**

Pubblicato in: Petriboni-Rinaldi 2001, pp. 170.

Ser Niccholò di *** del Ghuainaio, loro notaio, quartiere Santa Maria Novella.

A dì *** 1424 si perdé il castello della Roccha a San Chasciano e lla forteçça, et tolsela in Romagnia la gente del duch di Melano. Et Capitano n'era Agniolo della Perghola; Podestà v'era per lo Comune di Firençe Piero di Niccholò di Dello, farsettaio. Et ebbe bando detto Piero del capo a dì *** d'ottobre 1424, et Niccholò di Dello bando di rubello. Per tristitia e cattività si perdè.

2. ASFi, *Atti criminali del Potestà*, **(1424)**

Pubblicato in: Milanesi 1873, pp. 312-313.

Nos Ciprianus (*de Manenteschis de Perticaria*) miles et potestas pro tribunali sedentes, ad nostrum solitum bancum iuris malleficiorum, ut moris est, ubi similes condempnationes, sententie corporales et pecuniarie dari et proferri solent, positum in sala magna palatii nostre solite habitationis et residentie; quod palatium positum est in civitate Florentie, partim in populo Sancti Apollinaris de Florentia, et partim in populo Abatie Sancti Stephani, cui palatio undique sunt vie publice dicte civitatis; infrascriptas sententias corporales et pecuniarias […] contra infrascriptos nomine et personas pro infrascriptis malleficiis, […] damus in hunc modum, videlicet.

Nicolaum Delli farsectarium civem florentinum, populi Sancti Fridiani de Florentia, olim castellanum rocche Montiscerri montanee Florentine in partibus Romandiole; contra quem per modum et viam inquisitionis […] processimus; hominem proditorem, inobedientem, superbum et iustorum mandatorum contemptorem, et in omnibus et per omnia hominem male conditionis, conversationis, vite et fame. In eo, de eo, et super eo, quod de hoc anno presenti, et mense septembris proxime preteriti dicti anni (1424) dum dictus Nicolaus inquisitus predictus esset castellanus rocche Montis Ceri […] per magnificum et excelsum populum et commune civitatis Florentie; que roccha tunc spectabat et pertinebat at dictum commune Florentie; ipse Nicolaus […] ipsam roccham rebellavit, subtrahendo de fortia, potestate et dominio dicti communis Florentie; et eam […] tradendo et consignando gentibus Ducis Mediolani, capitalis inimici dicti communis Florentie. […]

Et quia constat nobis et nostre curie predicta omnia et singula in dicta inquisitione contenta, vera esse et fuisse […] per veram et legitimam contumaciam dicti Nicolay inquisiti et proditoris predicti; quem legitime, secundum formam statutorum dictorum civitatis Florentie, citari et requiri fecimus per diversos nuntios dicti communis Florentie, diversis diebus et horis, et demum exbanniri et in banno poni per publicum preconem dicti communis de civitate, comitatu et districtu Florentie. In quibus citationibus et banno, dati et assignati fuerunt certi termini dicto Nicolao, […] iam elapsi, ad omnem ipsius defensam faciendam de predictis. Et nullam fecit ipse, nec alter pro eo, sed potius contumax fuit et est, usque in presentem diem. […] Habitaque eius contumacia pro vera et legitima confessione, ipsoque habito pro confesso et convicto; […] idcircho,

Nos Ciprianus […] ne tanta nequitia et conspirtio proditionis predicte, […] et ne tanti sceleratissimi et nefandi sceleris temeritas remaneat impunita, et ne dictus Nicolaus inquisitus proditor

de tali et tanto scelere possi et valeat in posterum gloriari, et illius suplicium et pena aliis transeat in exemplum; hac nostra sententia […] pronuntiamus: prefatum Nicolaum inquisitum proditorem, commississe et perpetrasse lese maiestatis crimen, ac notoriam prodictionem contra dicto commune Florentie et rempublicam dicte civitatis Florentie. Condemnamus etiam ac declaramus dictum Nicolaum fuisse et esse reum dicti criminis, ac fuisse et esse sceleratissimum prodictorem dicti communis Florentie. Omniaque dicti Nicolai proditoris bona mobilia et imobilia, hac nostra sententia, fisco et seu camere communis Florentie confiscamus, applicamus et incorporamus. Et quia proditor regii criminis lese maiestatis reus est mortis: hac nostra sententia dictum Nicolarum proditorem, si et in fortiam communis Florentie seu nostram vel nostrorum in officium sucessorum venerit, quod ducatur et duci debeat per loca publica et consueta dicte civitatis usque ad locum iustitie consuete, et ibidem dicti Nicolai caput a spatulis amputetur, ita et taliter quod penitus moriatur, et eius anima e corpore separetur.

3. ASFi, *Catasto*, n. 26, c. 589 (**1427**)

Pubblicato in: Condorelli 1968, pp. 208-211; Panera Cuevas 2000, pp. 227-228.

Richordanze a voi Signori uficiali del chatasto
della sustanza di Nicholó di Dello farsettaio; à
di prestanza nel gonfalone Dragho in Santo Spirito
Soldi 6 dinari 8; el detto Nicholó à bando del chapo
ed è a vinegia ed è rimasa la donna.

Una chasa cholle maserizie asai triste ad uso
della chasa, posta gonfalone Dragho, Santo Spirito,
posta in via Chiara, confinata dal primo via;
da secondo Antonio di Lorenzo tesse drappi; da terzo
l'erede di Nanni di Stefano; da quarto Monna l'iera
di Giovanni.

Incarichi del detto Nicholó di Dello in prima.

Nicholó di Detto ch'à bando ed è a vinegia, anni	55
Monna Orssa, sua donna, d'etta d'anni -	40
Dello suo figliuolo ch'è a vinegia chol padre, anni	24
Sansone suo figliuolo ed è a vinegia chol padre - d'età anni	11
Iachopo suo figliuolo istá al sartto d'ettà danni	16
Niccholó suo figliuolo d'ettà d'anni -	14
Margherita sua figliuola d'ettà d'anni -	7

E a dare a Biagio d'Iachopo farsettaio danne pre-
stati pe' farina 1.20
A a dare ogn'anno da vilare della chasa dove
istà con sua famiglia al priore di San Romolo 1.3

Avere la dettta donna di Nicholò di Dello da
Nicholò Martini chalzolaio 1.9

4. ASFi, *Catasto*, n. 345, c. 298 (**1430**)

Pubblicato in: Condorelli 1968, pp. 208-211; Panera Cuevas 2000, pp. 228-229.

Dinanzi da voi signori uficiali del chatasto
del chomune di Firenze questi sono i benni e
sustanze mobili e immobili di Nicholò di Delo farsetaio,
achatastato nel quartiere di Santo Spirito ghonfalone
del Dragho achatastatto ed è nel beneficio.

Una chasa posta in via Chiara della gugulia
dove abita chon sua masserizia, chon suoi chonfini:
da primo via, da sechondo Maso Forzetti fornaciaio,
da terzo la chompagnia della Vergine Maria di Santo
Ispiritu, da quarto monna Piera vedova; la detta chasa
è posta sul tereno di Santo Romolo de Firenze, e debe
paghare per ciascuno an[n]o da vilaro 1.3
E più debe avere da Balerino e da ser Adivardo
e da Chastelano suoi figliuoli di detto Balerino
da loro sede; di questi
no credo averne mai danari, ff. quaranta ff. 40
E debe avere da Mariotto di da Brucianese ff. setanta
de qua denari non è potuto avere
mai nula in per ciò chè suoi beni tiene e posiede
Felicie di Benedetto da Bruciane
se ritagliatore e tiegli per vighore di detta, ff. 60

Il sopra detto Nichole si è d'ettà
d'anni ed à bando perché era ne la
roca di Monte Ciero 62
E monna Orsa sua dona d'ettà d'anni 45
Ed ha….figlioli il primo
Delo dipintore d'ettà d'anni 26
Iachopo istà al sarto d'età d'anni 16
Nicholò istà al dippintore
d'ettà d'anni 14
Sansone istà a l'orafo per le ispese
d'ettà d'anni 12
E Margherita d'ettà d'anni XI

5. ASFi, *Catasto*, n. 443, c.308; la versione ufficiale si trova in: ASFi, *Catasto*, 490, c. 324r. (**1433**)

Pubblicato in: Condorelli 1968, pp. 208-211; Panera Cuevas 2000, p. 229.

Quartiere Santo Spirito Gonfalone Drago
Questa la portata delle subtanie et beni, incharichi
et graveze di Nicholò di Dello farsettaio acatastato
in detto Gonfalone per miserabili
A questi beni e prima.

Una chasa posta nel popolo di Santo Friano in
via Chiara, a primo via; a secondo compagnia di
Santo Spirito, a terzo Maso Farzetti; tella per suo
abitare colla sua famiglia.

Debitori degli infrascripti suoi figliuoli:

Lionardo di Piero di ser Antonio, a dare a Dello infrascripto	ff. 7
Bindaccio di Bindaccio a a dare a detto Dello	ff. 2 11.2
Ridolfo Peruzi debitore di detto Dello	ff. 5
Carlo di Viva sarto a a dare allo infrascripto Iacopo	ff. 28
Giuliano di Dino orafo, a dare allo infrascripto Iacopo	ff. 1
	ff. 43 11.2

Creditori

a a dare Dello a ……. linaiuolo	ff. 3
a Piero Battiloro	ff. 9
a a dare a Stefano di Antonio [recamolo?] detto Iacopo	ff. 3
a a dare all'arte de' Linaiuoli, per matricola detto Iacopo	ff. 5
a Lapaccino vaiaio, detto Iacopo	ff. 1

Boche

Niccholò di Detto, d'eta d'anni	70
a bando della persona, acatastato per miserabile.	
Monna Orsa sua donna, d'anni	50
Dello suo figliuolo, d'anni	25
Iacopo suo figliuolo, d'anni	22
Nicolò suo figliuolo, d'anni	20
Sansone suo figliuolo, d'anni	16
Margherita sua figliuola, d'anni	10

6. ASFi, *Catasto*, n. 613, c.328 (**1442**)

Pubblicato in: Condorelli 1968, pp. 208-211; Panera Cuevas 2000, p. 230.

Dinanzi a voi Signori uficiali deti

della cchurrezione e aumentazione delle
graveze nuove del comune di Firenze
si reporta per me monna Orsa dona fu di
Nicholó di Dello Farsettaio e di Sansone mio
figliuolo: quartiere Santo Spirito, gonfalone Drago

Riscontri ff, mille cento novanta
di monte comune ff. 44 soldi 12 denari 6
una casetta per mio abitare posta in via chara,
da primo via; seconda Giovanni di Marco merciaio, terzo
la compagnia dello Spirito Santo; quarto Lapino
di ……barbiere.

Bocche
Monna Orsa d'étà d'anni 56
Sansone suo figliuolo d'anni 26

Rimasi vedova è oggi 8 mesi; diceva
la graveza in Niccholó di Dello farsettaio
Recho quello s'a [a] vere di gravezze
Somma la rendita di questa faca il tutto
una testa ff. 44, soldi, 12, denari 6

A di 21 genaio, soldi 6

[N.d.r. nel margine sulla sinistra] Dragho. Monna Orsa di
Nicholò di Dello farsettaio, Sansone suo figliuolo.

7. ASFi, *Catasto*, n. 398, c.240 **(1446)**

Pubblicato in: Condorelli 1968, pp. 208-211; Panera Cuevas 2000, pp. 230-231.

Quartiere Santo Spirito Gonfalone Drago.
Monna Orsa donna fu di Niccholò di Dello farsettaio
et Sansone suo figliuolo.
Per presenza in detto ghonfalone in nome
di monna Orsa e Sansone suo figliuolo
di dispiacente 1. 12
di [dicine] 1444 1. 12. 8
di chatasto 1427 aveva marito diceva
la gravezza in Nicholò di Dello suo marito
Sustanza di detta monna Orsa
Nulla Nulla si truova del suo, ne beni mobili, né immobili;
vive quando in uno luogho e quando inn uno altro. f

Beni alienati

Una chasetta posta in via Chiara, da primo via;
secondo Betto dipintore, terzo Giovanni di Marcho
[setaiolo ?]; quarto [Borlianno sarco (?)], la quale
chasa insino dell'anno 1443 incircha del mese di
marzo [per mano di Donatto (?)] di ser Batista

Boccianti se ne fecie charta alla Tita sua figliola
è donna di Giovanni di [… Iacopo (?)] [sarto (?)].

A di monte a nome di Sansone suo figluolo cioè ff. 1190
e quali gli vende' detto Sansone ne so a chi'
però che gli erano suoi; mandò qui uno procchuratore, el
detto Sansone sta e abita in Sibilia [corte (?)]
di Spangnia è circha d'anni 14 che non fu mai in Firenze.
[Fugli (?)] posta la sopradetta graveza quando la chasa
e danari del monte non erano alienati.
Né paghò mai niuna gravezza perché
non a niente come detto.

Bocche

Monna Orsa, vecchia, infirma, d'ètà d'anni 65

DELLO DELLI

8. ASSi, *Archivio delle Riformagioni di Siena*, Deliberazioni del Concistorio, *ad annum*, 21 marzo 1424 (**1424**)

Pubblicato in: Milanesi 1854, p. 290; Vasari [1568], ed. 1878-1885, II, pp. 147-148, nota 5; Condorelli 1968, p. 198, note 12-13.

Operarius Camere Comuni possit *** locare Dello Nicholai de Florentia, et Daniello et Lazaro olim Leonardi de Senis ad faciendum quemdam hominem de actone pro pulsando horas. Item ad faciendum et pingendum unam speram in turri, que designet horas diei, cum illis pactis, salario et modo de quibus continetur in quadam scripta manu Ghucci Iacobi ser Petri; quam scriptam et locationem predictam approbaverunt

9. ASSi, *Archivio delle Riformagioni di Siena*, Deliberazioni del Concistorio, *ad annum*, 25 maggio 1425 (**1425**)

Pubblicato in: Vasari [1568], ed. 1878-1885, II, pp. 147-148, nota 5

Commiserunt in Regulatores et Operarium Camere, qui possint conducere magistrum Dellum de Florentia pro laborerio quod faceret in turri pro spera fienda et aliis que sibi conduxerat a Comuni facienda. Et volentes quod dictum laborerium iam inceptum habeat debitum finem, commiserunt in dictos Regulatores et Operarium Camere, quod possint locare dictum laborerium pro spera fienda, et etiam hominem pro sonando horas, illis de quibus eisdem videbitur.

10. ASFi. *Arte dei Medici e Speziali*, n.21, c. 259 **(1433)**

Pubblicato in: Frey 1885 p. 366 (l'unica trascrizione che riporta correttamente il nome di Loysius Peruzzi)

Die XXVI mensis januarii 1432 (1433)

Pro Dello Niccolai Delli, pictore, populi Sancti Fridiani de Florencia, voles venire cet. […] promisit […] Loysius, filus Ridolfi de Peruzis, […] solvere pro eo hinc ad IIII mensis, proxime futuri.
Soluit dicta die […] pro oratorio […] libram unam.
Item soluit prop arte sue matricule florenos duos auri [...] flor II

11. ASFi, *Notarile Antecosimiano*, n.475, p.107, (notaio ser Bartolomeo Ciai; 1430-1437) **(1433)**

Pubblicato in: Gronau 1932, pp. 385-386; Panera Cuevas 2000, pp. 231-232.

Item eisdem anno (1433), indictione die decima mensis octobris secundum morem florentinorum. Actum in populo Sancti Petri Scheraddii de Florentia, presentibus testibus Franciso Nicholai calzolario populi Sancte Trinitatis de Florentia, Tommaso ser Filippi de Lutiano populi Sancti Laurentii de Florentia er Juliano Nofri Romoli carpentario populi Sancti Marci de Florentia ad infrascripta omnia vocatis, habitis et rogatis. Publie pateat quod magister Anbrosius Salarii pictor de Sardigna, ad presens in civitate Florentie moram trahens, omni et cet, fecit et cet, procuratorem et cet. sapientem virum Bernardum Martorelli pictorem Barzalone commorantem, licet absentem tamquam presentem, spetialiter et nominarim ad petendum, exigendum et recuperandum a Dello Nicholai pictore de Florentia florenos auri duodecim sibi, ut dixit, ab eo debitis occaxione mutui eidem facti die XXIIII mensis octubris, anno incarnationis Domini nostri Iesu Christi MCCCCXXXII proxime preterito, ut consstare dixit per scripturam et cautionem eidem magistro Anbrosio manu propia dicti Delli scriptam, et factam et subscriptam manu Andree, et ab ommibus aliis personis eiusdem magistri Anbrosii debitricibus vel etiam nunc vel in futurum quacumque de causa, ingenio vel modo. Et de habitis et receptis et seu quomodolibet consessatis finiendum, liberandum et absolvendum, et finem, liberationem et absolutionem plenariam faciendum, cui et quibus et illis obligationibus infrascriptis et prout dictum procuratorem voluerit. Item ad faciendum capi, stagiri, reccommendati, detineri et arrestari et in quibuscumque carceribus tam Barzalone quam alteriuscuiusque terre vel loci dictum Dellum pro dicta quantitate et expensis factis et fiendis, et omnes et singulos alios eius debitores quacumque ratione vel causa. Et captos, stagitos et seu recommendatos relaxari et liberari faciendum semel et pluries et quotiens et prout dicto procuratori videbitur. Et pro predictis et occasione predictorum vel ab esidem dependentium aliisque quibuscumque de causis ad agendum, causandum, petendum et defendendum, excipiendum, replicandum, triplicandum, confitendum vel negandum, litem ed lites contestandum, et commictendum iuramentumque prestandum testes in suprascriptis iura quilibet inducendum et examinari et publicari petendum etc.

12. ASFi, *Mercanzia*, 1331, *Atti in cause ordinarie*, 1433, c. 315. (**1433**)

Documento inedito

Die 6 octubris.
Dinanzi a vui messer ufficial et vostra corte spone e dice Iacopo di Pauolo per se et dice a nome de' suoi compagni lanaiuoli ch'e' infrascritti sono suoi debitori ciaschunno nella qua<nti>tà a piè del suo nome per mercantia a ciaschunno di ·lloro data e venduta come di tuto chiaramente aparse al libro de detto Iacopo segnato D alle infrascritte carte, cioè:
Bartolomeo di Giovanni Rucellai come principalle[(a)] et ciaschunno di loro in tuto gli crede, i boni e possessione de boni d'Umberto di ser Luca Franceschi libre III, soldi X, a c. 7; et de i beni e possessione de boni d'Alexandro Buonainvolti libre V, soldi IIII, a c. 771[(b)].
Dello di [*vacat*][(c)] dipintore ducati due, libre II, soldi XVI a libro di detto Iacopo e compagni a libro di detto Iacopo e compagni segnato D.
E più volte rich<i>esto che pagano ànno cessato pagare contra al dricto e però adomanda la sententia contra i predetti della dicta quantità e spese ragione e giustitia.
E però ad prova delle sue dinontiate ragioni il detto Iacopo produxe il detto libro etc.
Ad peditione di dicto Iacopo e compagni, Bono messo raportò se avere rich<i>esto in tuti infrascritti segnati p<er> .C. alla casa, e i segnati per .P. in persona et ciaschunno di loro per oggi a vedere la dicta petitione et domanda et produtione de libri e cagioni, torne copia et oppore contra alios etc., con dimissione di cedolla.
(a). Segue iterato e depennato principalle, forse ad imitazione dell'originale. b) 771: forse corretto in 71 mediante cancellatura della prima cifra. (c). Segue depennato: de.

13. ASFi, *Mercanzia*, 1331, *Atti in cause ordinarie*, 1433, non numerato (**1433**)

Documento inedito

A dì II di giannayo.
Ad petitione di Iacopo di Pagolo e compagni lanaiuoli Lastayo, messo di detta corte rapportò aver a dì 22 di decenbre paxato richiesto Dello di [*vacat*] pintor alla casa et alla persona di una fanciulla, et heredi et heredità di Marco di Nofri | di Palla degli Strozi, alla casa et alla persona d'una donna con cedola perentoria ad udire sententia e condeptnatione di spese, termini perentori, dire et opporre contra alis etc.
Al nome d Dio amen. Noi Iacopo di Ceva da Visso, giudice et uffitiale predetto, sedente per tribunale come di contro, veduta una petitione et domanda dinanzi da noy data a dì sey d'octobre per sudetto Iacopo e compagni, per la quale in officio domandò che il detto Dello sia condepnato a dar et pagare al detto Iacopo et compagni ducato uno, lire due, soldi sedici per mercatantia per lui a ·lloro venduta et data, et più à domandato a dì quatro di novembre paxato che dicti et heredità di Marcho sieno per sentenza condepnati a dare et pagare al dicto Iacopo et compagni lire tre, soldi uno e denari tre per mercantatia a llui ancho per loro venuta e data come chiaro apparisce al libro rosso di detto Iacopo e compagni segnato D a c. 75., et venduta la detta petitione et le richieste et il dicto libro et veduta una ispetione e productione d'una fede da Roma ma<n>data contra all dicto Dello, et veduta la dicta fede et riceùto il giuramento da Domenico di Pagholo loro discepolo, e finalmente vedute le soprascritte richieste et contestanti di dicta corte, et tucto ciò che fu da vedere, il nome di Dio invocato per tribunale sedendo come di sopra per vigore del nostro officio et per ogni modo che meglio possiamo e dobiamo, pronuptiamo, sententiamo e dichiariamo e per nostra presente sententia i predicti, cioè:
Dello di [*vacat*] dipintore ducati uno, lire due, soldi sedici per sorte e lire una, soldi nove per le spese.
Heredi et heredità di Marcho di Nofri supradicto lire tre, soldi uno e denari tre per soldi, e soli diciotto piccioli per le spese, le quali cosse e tanto taxiamo a dare et pagare al dicto Iacopo le dicte quantità di

sorte e spese descripte ad piè de ciasschuno di loro, et ciasschuno di loro in questi scritti singula singulis referendo similmente cond(epniamo).
Lata e data fuero le dicte sententie per lo dicto uffitiale et corte sedente per tribunale come di sopra, dell'anno 1433 indictoine duodecima a dì a dì due di genayo, presenti i testimoni chiamati et avuti ser Piero Calcagni et ser Iohanni Pagnizi notaio fiorentio et altri.

14. ACB, *Obra del claustro*, II 1433-1435, f. 64 v. **(1434)**

Por la sepmana que fini a VIII de janer del any m · cccc · xxxiiii paguami allo siguentes

An Daniel Nicholau asemeginayre por iiii jorns a rahó de V sous XX sous

15. ACB, ACB, Obra del claustro, II 1433-1435, f. 65 v. **(1434)**

Por la sepmana que fini a XVI de janer del any m · cccc · xxxiiii paguami allo siguentes

An Daniel Nicholau por iiii jorns a rahó de V sous la jornada. II sous Vi diners

16. AHN, *Clero*, Carp. 1892, n. 2[1] **(1438)**

Pubblicato in: Panera Cuevas 2000a, pp. 232-233.

Sepan quantos esta carta de poder vieren como nos Don Sancho por la gracia de Dios de la Santa Iglesia de Roma obispo de Salamanca del consejo de nuestro Señor Rey.

Otorgamos e conoscemos por esta carta que damos e otorgamos todo nuestro poder según que lo nos avemos al honrrado e devoto Varon Juan Fernández de Rámaga, bachiller en decretos, Chantre de Badajoz, canónigo en la nuestra iglesia cathedral… Por que nos y en nuestro nombre pueda yr al lugar de Carcavete de Yuso, aldea e termino de la dicha cibdat e pueda tomar e tome possesin real et corpora agora para en todo tiempo para siempre jamás, so obligacion de los bienes de nuestra messa obispal que para ello obligamos…que por quanto nos obimos mandado al honrrado e decreto varon … que comprase para nos toda la heredad de Carcavete de Yuso e en su termino … el cual lo compro por precio de 29.000 maravedis.

…Et agora nuestra entera voluntad es plasiendo a nuestro Señor Redemptor Salvador Jxto de ordenar e dexar a la dicha nuestra Iglesia Cathedral onde nro cuerpo queremos e mandamos sepultar una memoria para siempre jamás a honrra e reverencia de la bienaventurada gloriosa Virgen Sra Sta María a la qual todos tenemos por nuestra abogata e rogadora ante el nuestro glorioso redentor para que ella por su misericordia e clemencia e piedat aya memoria de por nos de rogar que aya de nos misericordia con piedat.

Ordenamos que cada sabado dia santificado de la dicha Nra Señora sea celebrada en el altar mayor de la dicha nra iglesia na misa cantada solemne con diacono, sodiacono, con organos mayores.

[1] In un documento simile (AHN, carp. 1892, n. 2, copia in pergamena, ff. 4, 15 luglio 1438) citato in Florencio Marcos 1962, p. 170, *Don Sancho de Castilla* si esprime in termini simili e dà al capitolo *la tercera parte de Valverde, junto al rio de la Valmuza, para fundar a honra de de Santa Maria una misa cantada todos sábados en el altar mayor de la catedral…onde nuestro cuerpo queremos e mandamos sepoltar.*

E sea presentes della a la cantar e officia todos los beneficiarios e capellanes e moços de coro de la dicha iglesia que sean presente della a cantar.

17. ACA, reg. 2654, f. 42v (**1446**) [2]

Pubblicato in: Rubió 1947-1951, I, p. 29; Panera Cuevas 2000a, pp. 235-236.

Oviendo nos ya antes de agora entendido por fama de muchos fidedignos la singularidat de ingenio e perfeccion de arte del amado e devoto nuestro mossen Daniel Florentino, portador de la presente, specialmente acerca geometria e otras sciencias demuestrativas, havemos tomado a singular complaciencia la visitación que en estos dias nos he fecho seyendo venido a nos personalmente, e la comprobación de su fama suso dicha, que por algunas evidencias e demuestraciones senyaladamente en su buen razonamiento por aquellos breves dias que en nuestra corte es demorado, havemos d'él comprehendido; el qual como deseásemos e aun desseemos con beneplácito del illustrissimo rey de Castiella, nuestro muy caro e muy amado primo, aqui retener con nos e adoperarlo en qualque singularidat de obra en este nuestro Castiello nuevo de Nápoles e otros castello e obras que fazemos fazer en este nuestro Reyalme, teniendo por indubitato que su quedar con nos por algun iempo por tal occassion sería al dicho illustrissimo ry muy accepto e grato, lo quisiemos imponer quisiesse por algunos breves dias quedar con nos e en nuestro servicio acerca las cosas susodichas; el qual muy apertamiente nos respondió e declaró su devoción grand en querernos servir por todo su poder e sfuerzo, ovida deldicho illustrissimo rey e vuestra licencia para esso, por la qual impetrar era dispuesto a ir a essas partes, porque vos rogamos que la hora que la dicha licencia vos será por él pedida gela queraes atorgar e muestrar seyer vos caras aquellas cosas que por nuestro servicio se adoperará acerca el susodicho segund que de vos confiamos e en cosa a vos plazientes nos fallariades bien dispuestos. Dada en el dicho castiello nuevo de nuestra ciudad de Napols a 11 días de junio del anyo M.CCCC.XXXX.VI.

Rex Alfonsus.
Al magnifico amado e devoto nuestro don Alfonso Pimentell conde de Benavente.
Dominus rex mandavi mihi Arnaldo Fenolledas.

18. ACA, reg. 2654, f. 43v. (**1446**)

Pubblicato in: Condorelli 1968, p. 208; Panera Cuevas 1995, pp. 336-337; Panera Cuevas 2000a, p. 236.

Al magnifico viro Johannoto de Pictis militi, consiliario et compatri devoto nobis plurimum dilecto.

Rex Aragonam utriusque Siciliae Magnifico vir compater noster devote a nobis plurimum dilecte nobilis et aegregius miles Daniel Florentinus presentium exibitor quem pro singularitate ingenii ac artis perfectione signanter circa geometriam et alias demostrativas scencias cupimos circa fabricam huius castronovj et in aliis nostris serviciis adoperare et habere posse ut nostro uiusmodi desiderio satisfiat accedit de presenti ad illustrissimum Regem Castille consanguineum nostrum cuius mayor fabrice magister existit pro otinendo ab eodem nencnon a Magnifico Conte Benavente licenciam ad dicta nostra servicia remeandi: qua propter nos affectuose precamur quo temus eundem Danielem tam in accessu mora et preditu suo per ipsan magnificam civitatem veritis in singulis suis opportunitatibus

[2] Nella versione latina del documento (ACA, reg. 2654, f. 43v) l'artista è qualificato come *Nobili set egregius miles Daniel Florentinus* a conferma del rango di cavaliere dell'artista.

nostri intuiti et tanquam servitorem nostrum suscipere specialiter recomissum quod nobis ad speciale servicium ascrebemos.

Datam in dicto Castellonovo nostre civitaris nespoli di II iunii none indictionis 1446.

Rex Alfonsus.

19. ASFi, *Provvisioni della Signoria di Firenze*, vol. 139, (**1446**)

Pubblicato in: Milanesi 1873, pp. 314-316.

In Dei nomine amen: anno incarnationis domini nostri Jesu Christi millesimo quadringentesimo quadragesimo sexto, indictione nona, die vigesimo septimo mensis iunii, etc.

Cum intellexerint magnifici et potentes domini, domini Priores Artium at Vexillifer Justitie populi et communis Florentie, quemadmodum pluribus annis iam preteritis, spectabilis et egregius miles dominus Daniel Nicolai Delli civis florentinus ob eius singulares virtutes fuit a strenuissimo Rege Castillie atc. militie cingulo decoratus, et quod etiam nuper idem dominus Daniel virtutibus suis exigentibus, extitit a serenissimo rege Aragonum etc. eadem militari dignitate onoratus; que omnia existimantes prefati magnifici domini nedum cedere in honorem et laudem ipsius domini Danielis, sed etiam in honorem et laudem civitatis et populi Florentini; et propterea, dignum ac conveniens esse arbitrantes prefati domini, eumdem dominum Danielem, secundum quod in similibus casibus pro aliis militibus, qui de se bene meriti sunt, pluries observatum extitit, debere honorari, ut infra dicetur: et in predictis sequentes iudicium nobilium virorum Francisci Neronis Dietisalvi et Bernardi Jacobi Ciachi, duorum de numero Collegiorum pro hac materia deputatorum. Et habita super hiis invicem et una cum officiis Gonfalonierorum societatum populi et Duodecim honorum virorum dicti communis; deliberatione solemni, eorum proprio motu, pro utilitate communis eiusdem, et omni via, iure, modo et forma, quibus magis et melius protuerunt, providerunt, ordinaverunt et deliberaverunt, die vigesimo primo mensis iunii anno Domini millesimo quadrigentesimo quadragesimo sexto, indictione nona, quod prefatus dominus Daniel honorari possit pre prelibatos dominos Priores, secundum consuetum, signo populi Florentini, vide licet in pennone et targia ac supraveste hominis et equi, prout alias militibus observatum extitit; et similiter honorari possit licie et impune signo partis Guelfe per eos ad quods pertineret. Non obstantibus in predictis, vel aliquo predictorum aliquibus legibus, statutis, ordinamentis, provisionibus aut reformationibus consiliorum populi et communis Florentie.

Qua provisione lecta et recitata, ut supra dictum est, dictus dominus Propositus […] proposuit inter dictos consiliarios supradictam provisionem et contenta in ea, super qua, petiit sibi per omnia pro dicto comuni et sub dicta forma, bonum et utile consilium impertiri. Postque illico dicto et proclamato in dicto consilio per precones communis eiusdem, ut moris est, quod quilibet volens, vadat ad consulendum super provisione et proposita supradicta; et nemine eunte, et ipso Proposito, de voluntate, consilio et consensu officii dictorum domino rum Priorum et Vexilliferi, proponente et partitum faciente inter consiliarios dicti consilii, numero CLXXXIIII presentes in dicto consilio, quod cui placet et videtur supradictam provisionem et omnia et singula in ea contenta procedere et admittenda esse et stabilia esse in omnibus et per omnia secundum formam dicte provisionis et contentorum in ea, det fabam nigram pro sic; et quod cui contrarium vel aliud videretur det fabam albam pro non. Et ipsis fabis datis, recolectis, segregatis, numeratis, et processu per omnia secundum formam ordinamentorum dicti communis, et ipso rum consiliariorum voluntatibus exquisitis ad fabas nigras et albas, ut moris est, repertum fuit CXXV ex ipsis consiliariis dedisse fabas nigras pro sic. Et sic secundum formam dicte provisionis obtentum, firmatum et reformatum fuit; non ostanti bus reliquis LVIIII […] ex ipsis consiliariis repertis dedisse fabas albas in contrarium pro non.

NICCOLÒ DELLI

20. ACS, cajon 44, leg. 2, n. 17[3] (**1445**)

Pubblicato in: Falcon 1868, p. 80; Gómez Moreno 1928, pp. 10-11 (parziale); *Las Edades del Hombre* 1991, n. 217 (parziale); Sánchez 1992, p. 113; Panera Cuevas 2000a, pp. 233-235.

Sepan quantos esta carta vieren como nos el dean e cabildo de la iglesia mayor de la çibdat de Salamanca estando ayuntados en nuestro cabildo ordinario dentro en el cabildo nueuo otorgamos e conosçcemos por esta carta que obligamos los bienes de la obra de la dicha iglesia espirituales y temporales avidos y por aver de dar e pagar a vos Nicolao Florentino, pintor, que estades presente o a quien esta carta por vos mostrares setenta e çinco mill maravedis de la moneda blanca corriente que se agora vsa en Castilla que vallen dos blancas viejas o tres nueuas el maravedi o de la moneda que adelante corriere por rason que vos el dicho Nicolao, pintor, pintades el cuerpo de la boueda del altar mayor desde ençima fasta abaxo, sobre el retablo que agora nueuamente esta puesto, segund e en la forma e manera q. con vos el dicho Nicolao fue acordado e de las muestras e estorias q. vos mostrades debuxadas en un pergamino, desde oy dia de la fecha desta carta fasta año e medio conplido primero siguiente, de la buena obra e bien asentada e debuxada, con todo lo q. nesçesario oviere, a vista de maestros, de los quales dichos mrs. tenedes e avedes rescebido catorse mill mrs., e de los otros fincables para en conplimiento de trynta mill mrs., por faser e pintar e acabar lo alto del cuerpo de la dicha boueda, que son dies e seys mill mrs. plaso acabado de pintar e debuxar el dicho cuerpo e altura de la dicha bóveda; e los otros mrs. fincables, dies mill mrs. por cada costado de la dicha bóueda, en esta manera, cinco mill mrs. acabadi de debuxar e asenalar cada vna parte del dicho costadi e los otros çinco mill mrs. acabado de pintar cada una parte de los dichos costados so pena del doblo por nombre del interese si pasaren los dichos plasos o alguno dellos. E yo el dicho Nicolao florentino pintor, ansy otorgo e conosco por esta dicha carta q. rrescibo de vos los dichos señores Dean e Cabildo a faser e pintar la dicha obra de la dicha capilla del dicho altar mayor de la dicha iglesia desde lo alto fasto lo baxo de las muestras e estorias e debuxo q. ove mostrado en vn pergamino e debuxado e de todo lo otro q. nesçesario fuere a vista de maestros, de buena obra e bien asentada, lo meyor q. yo sopiero e me Dios diere a entender desde oy dicho dia de la fecha desta carta fasta el dicho anno e medio complido primero siguiente e por los dicho setenta e çinco mill maravedis de la dicha moneda corriente o de la que adelante corriere para en precio de los quales resçebi de vos los dichos sennores dean e cabildo los dichos catorse mill maravedis de la dicha moneda corriente de los que me otorgo por bien pagado contento e entregado a toda mi voluntad, e rrenunçio la exençion que despues non pueda desir nin alegar yo ni otro por mi que los dichos catorse mill maravedis en la manera que dicho es non resçibi de vos los dichos sennores ni tome ni conte ni pasarn a mi juro a mi poder e si lo dixere o alegare yo o otro por mi que non vala nime sea oydo ni resçebido en juysio ni fuera del, otroso rrenuncio la ley no numerata pecunia e todas las otras leyes del derecho vtiles e directas en todo segund que en ella e en cada vna dellas se contiene, a me obligo por mi mesmo e por todos mis bienes ansy muebles como rayses avidos e por aver e por doquier que los yo aya e tenga en qualquier manera de faser debuxar e pintar e acabar la dicha obra de la dicha boueda desde lo alto fasta lo baxo de buena obra e bien asentada a vista de maestros fasta el dicho tiempo del dicho anno e medio complido primero siguiente segund vos lo yo ove mostrado e sennaladi en la dicha muestra e por los dichos setenta y çinco mill marevedis de la dicha moneda corriente segund suso dicho es, e paravesto todo que de suso dicho es nos las dichas partes amas e casa vna de nos pedimos e rrogamos e damos poder complido por esta carta a qualquier jues o vicario de santa iglesia anye esta carta fuese mostrada so cuya jurisciçion yo el dicho Nicolao me someo e todos mis bienes que prçedan e puedan proçeder contra nos las dichas partes e contra cada vna de nos por toda çensura de santa iglesia e por todo lo

[3] In un documento simile (AHN, carp. 1892, n. 2, copia in pergamena, ff. 4, 15 luglio 1438) citato in Florencio Marcos 1962, p. 170, *Don Sancho de Castilla* si esprime in termini simili e dà al capitolo *la tercera parte de Valverde, junto al rio de la Valmuza, para fundar a honra de de Santa Maria una misa cantada todos sábados en el altar mayor de la catedral…onde nuestro cuerpo queremos e mandamos sepoltar.*

que cada vna de nos se obliga e fesiese o mandase daser entrega e execuçion en nos las dichas partes e en cada vna de nos e en todos los dichos nuestros bienes e de cada vna de nos ansy por todo lo que de suso en esta carta dicho e declarado es de suso commo por la dicha pena del doblo e tan complidamente como ay los dichos jueses o qualquier dellos lo oviese oydo e judgado e dado por sentençia contra nos las dichas parte e contra cada vna de nos e fuese consentido e pasado en cosa judgada para lo ansy tener e complir mantener pagar e guardar con las penas del tiempo pasado, contra lo qual todo rrenunçiamos ferias e huestes e cartas de merçed de rrey e de infante e de otro sennor qualquier e plasos de consejo e de abogado e plasos mudados e dias feriados, la demanda en escripto e el traslado de ella e de esta carta e todas las otras cosas e cada vna dellas ansy en general commo en espeçial que a la vna parte de nos podria aprouechar e a la otra empeser sobre esta rrason. Otrosy yo el dicho Nicolao de mi propia e libre voluntad juro e prometo a Dios e a Santa Maria e a la sennal de crus en que corporalmente pongo mi mano derecha segund forma de derecho de no yr ni venir yo ni otro por mi contra esta care de composiçion ni contra parte della e non alegar contra exençion alguna de numida ni de defension ni dialaçion ni otra buena rrasson alguna e de non tener sobre ello pleito no correbusinia de contienda alguna de juysio sobre esta rrason con vos el dicho cabildo e obispo ni con otro alguno en vuestro nombre saluo de tener e complir todo lo suso dicho so pena de perjuro, e porque esto sea firme e non venga en dubda nos la dichas partes amas rrogamos a Pedro Alfonso de Salamanca notario publico por las obtoridades apostolicas e obispal que faga o mande faser esta carta e ponga en ella su signo, fecha en Salamanca quinse dias del mess de disienbre anno del Sennor de mill e quatroçientos e quarenta e çinco annos, testigos que fueron presentes Juan Sanchez e Pedro Sanchez e Alfonso Ferrandes de Cantalapiedra, rraçioneros en la dicha iglesia e Pedro Alfonso notario. E yo el dicho Pedro Alfonso de Salamanca escribano e notario publico de suso dicho porque fuy presente a todo lo que de suso dicho es con los dichos testigos al dicho rruego e pedimento escriui esta carta e de este mi signo axostrumbrado la signe en fe e testimonio de verdad.

[Segno e firma del notaio]

21. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral*, Anos 1465-1473, f. 14v. **(13 aprile 1466)**

Pubblicato in: Gomez Moreno 1928, pp. 14-15 (parziale); Silva Maroto 1971, pp. 71-76 (parziale); Panera Cuevas 2000, p. 237 (con inesattezze); Sanz Fuentes 2014, pp. 83-84, n. 133.

Carta de soldada para Nicolao, florentýn, pintor, vezino de Cantalapiedra

En Ávila, domingo treze días de abril de LXVI, Toribia González, muger que fue de Alfonso de Solana, vezina de Ávila, metió a morar a Françisco, su fijo, con el dicho Nicolao, absente, fasta çinco annos, que le dé de comer e bever e vestir e calçar e cama en que duerma, e le abeze el ofiçio de pintor, queriéndole él aprender. Metiole a fuero de Ávila, e obligose de le le non quitar e çetera. Pena, XX maravedís de cada dia. Obligó sus bienes.
E Sansón, pintor, en nombre de su hermano Nicolao, lo rresçibió e se obligó en forma. Pena dicha. Obligó sus bienes e çétera.
Dos cartas e çétera.
Testigos: Françisco de Rrosales e Ferrando, fijo de Pero Gonçález, e Antón de Salamanca, pintores, vezinos de Ávila.
Juraron.

22. ACV, *Libre d'Obres*, 1506 F, f. 2 (**1471**)

Pubblicato in: Company 2009, p. 395, n. 5

[Al margine]: Almoneta.
Ítem més, a XIII de març any mil CCCC LXXI rebi del proçehit de la almoneda feta de la roba de mestre Nicholau Florent, pintor *quondam*, la qual veni per manament dels reverents senyors de capítol en públich encant, la qual almoneda rebé lo dit en Johan Stheve, notari, los dits dia e any e fon lo proçehit de la dita almoneda VIIII° lliures, XII sous, sis diners……..……VIII° II XII ss. VI
Suma LXXVII lliures II sous VI //

23. ACV, *Libre d'Obres*, 1506 F, f. 3 (**1470**)

Pubblicato in: Company 2009, p. 396, n. 15

[Al margine]: Àpoqua
Ítem més, pos en data XXII sous per preu dels quals compri de Alleli, moro de Picaçent, dos caffiços de algepç prim, a for de onze sous caffiç los quals féu comprar mestre Nicholau, pintor florenti, avi àpoca rebuda per lo discret en Johan Stheve, notari, divendres a VI de abril any mil CCCC LXX……..XXII ss.

24. ACV, *Libre d'Obres*, 1506 F, f. 6.

Pubblicato in: Company 2009, p. 396, n. 18

[Al margine]: Albarà
Digous, a XII de abril doni e paguí e pos en compte de data XII sous per preu dels quals comprí d'en Claramunt, batifulla, cinquanta pans d'or, los quals me féu comprar mestre Nicholau, pintor, per daurar la mà dreta de la Maria del Capítol de la Seu e en 1245 çerta part del mantell e lo Jesús e altres lochs necessaris de daurar, dels quals tinch albarà de mà de aquell……..XII ss.

25. ACV, *Libre d'Obres*, 1506 F, f. 6

Pubblicato in: Company 2009, p. 397, n. 21

Ítem, a cinch de juliol a suplicació del magnifich mossén Johan Pelegri, canonge de la dita Seu, qui suplica los magnifichs senyors de capitol plaguès a llurs magnifiçencies cabrasse lo dit mestre Nicholau, pintor, qui acabàs la dita istòria per que no restàs axi inperfeta, la qual suplicació admesa ab pacte e condició que a càrrech del dit mestre Nicholau vingués lo acabar la dita pintura de mans tan solament e que ara ho fes en poch temps, ara en molt li donarien certa quantitat estallada donantli totes les altres coses necessàries per obs de la dita pintura e axi fonch concordat, en la qual jornada doni e pagui a n Johan de Claramunt, batifulla, per cinquanta pans d'argent que de aquell comprí, de manament del dit mestre Nicholau, dos sous e per sisa nou diners, lo qual argent e sisa serví per argentar los reys……II ss. VIIII

26. ACV, *Libre d'Obres*, 1506 F, f. 6

Pubblicato in: Company 2009, p. 397, n. 22

[Al margine]: Albarà
Ítem més, pos en data VIII sous per los quals lo dia mateix del dit en Claramunt comprí, de manament del dit mestre Nicholau, vint e cinch pans d'or per obs de daurar los reys, dels quals hi ha albarà de mà de aquell……VIII ss.

27. ACV, *Libre d'Obres*, 1506 F, f. 6v

Pubblicato in: Company 2009, p. 397, n. 23

[Al margine]: Albarà
Ítem més, pos en data XXV sous tres diners per preu dels quals comprí de manament del dit mestre Nicholau, pintor, del dit en Claramunt, batifulla, cent pans d'or e trenta d'argent, e açò per redaurar e reargentar la dita pintura e recorrer aquella per tant com los dits senyors de capitol per algunes erres que y havia ho feren retornar e axi en les letres gotigues com en altres parts de la dita pintura, e avi albarà de mà de aquell, digous a XXX de agost……XXV ss. III

28. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 9

Pubblicato in: Company 2009, p. 397, n. 28

Ítem més, pos en compte de data cinch sous, los quals doni e pagui a hun hom de Vilafamés per preu dels quals, a XI de abril, de aquell compri, present mestre Nicholau, pintor, e ordenant-ho aquell, una arrova e miga de ocre per obs de la dauradura ques deu fer en la dita capella, del qual s'en hac gran mercat……..V ss.

29. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 9

Pubblicato in: Company 2009, p. 397, n. 30

Ítem més, pos en data hun sou, dos diners per los quals comprí sisa per obs de daurar la dita pintura, la qual me féu comprar lo dit mestre Nicholau, com fos acabada la que aquell tenia……..I ss. II

30. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 9v

Pubblicato in: Company 2009, p. 398, n. 32

Ítem més, pos en compte de data tres sous per preu dels quals comprí miga onza de vert terrer, d'atzul de mena per obs de la dita pintura, manant-ho axi lo dit mestre Nicholau, e per una onza de blanch de Pisa que de aquell comprí, per tot……..…III ss.

31. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 9v

Pubblicato in: Company 2009, p. 398, n. 33

Ítem, pos en compte de data que lo XVIIII dìa de juliol present lo magnifich mossén Goçalbo de la Cavalleria, canonge de la dita seu e volentho, doní e paguí a dit mestre Nicholau pintor, quatre sous, deu diners, per una onza de carmini molt alt de color que aquell tenia e en dies passats havia comprada, lo qual se compra per obs de la dita pintura…….III, ss. X

32. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 9v

Pubblicato in: Company 2009, p. 398, n. 34

[Al margine]: Albarà
Ítem més, pos en data que a XXVII de julol comprí per manament del dit mestre Nicholau, pintor, hun quart de adzul alt de color per mesclar ab l'altre azul per fer-lo més alt de color, costà dos sous, aví albarà…….II ss.

33. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 9v

Pubblicato in: Company 2009, p. 398, n. 35

Ítem més, pos en data hun sou per lo cost de sisa blanch de Pisa, adçerco e altres frasques que los dits pintors cascun dia demanaven, Déu quens guarts de pintors…….I ss.

34. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 12

Pubblicato in: Company 2009, p. 398, n. 42

Ítem més, pos en compte de data quatre sous, dos diners, los quals doní e paguí per dos lliures de çerdes per fer pinzells per obs de la dita pintura a for de XXII diners la lliura, e açò per manament de mestre Nicholau Florenti, mestre de la pintura……IIII ss. II

35. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 12

Pubblicato in: Company 2009, p. 398, n. 44

Ítem més, pos en compte de data dos sous per los quals comprí, per manament del dit mestre Nicholau, sis scudelles chiques per a les colors e unes tísores per a gençar los pinzells….II ss.

36. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 12v

Pubblicato in: Company 2009, p. 398, n. 45

Ítem més, pos en data que a VI de abril paguí dos sous, VI diners, per los quals comprí altra bota per tenir lo algepç que lo dit mestre Nicholau, pintor, féu comprar per al dit reparament e sobre lo qual se devia fer la dita pintura…….II ss. VI

37. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 12v

Pubblicato in: Company 2009, p. 399, n. 51

Ítem més, pos en data que a V de juny doní e paguí tres sous, ço és per hun hom que vella en la casa hon habitava lo dit mestre Nicholau, la quals los senyors de Capitol li logaven , e açò per guardar la roba que era en la dita casa, e fiu inventari de aquella com fos dels dits senyors de capitol, per quant lo dit mestre Nicholau era desavengut ab los dits senyors e se'n fos anat de la dita casa e per dos claus que fiu fer a la porta de la aquella com la trobàs uberta e sense claus…….III ss.

38. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 13

Pubblicato in: Company 2009, p. 399, n. 52

Ítem més, pos en data que a VIII de juny doní e paguí per mudar la roba de la dita casa a la obra de la Seu, la qual tiraren mestre Luch Colomer e los escolans de la Seu e per denegar la dita casa como fos molt bruta per causa de l'accident del dit mestre Nicholau, e per lo tirar de la brutura que ixque de la dita casa a la rambia, paguí per tot tres sous, sis diners…….III ss.VI

39. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 13

Pubblicato in: Company 2009, p. 399, n. 53

Ítem més, pos en data deu diners los quals paguí per lo lavar que fiu fer de dos parells de lançols e dos miges tovalles e hun tovallò, la qual roba era molt sutzia per lo accident del dit mestre Nicholau…….ss. X

40. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 13v

Pubblicato in: Company 2009, p. 400, n. 60

Ítem més, pos en data que a XXVI de octubre per manament dels dits senyors de capítol doní e paguí al dit mestre Nicholau, pintor, XXIIII sous per dos ymatges de Sent Bartholomeu que pintà e deboxà per dar mostres als argenters qui devien fer lo retaule major d'argent e tants li3n foren tachats per mossén Johan Riudaura, prevere……..XXIIII ss.

41. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 13v

Pubblicato in: Company 2009, p. 400, n. 62

Ítem més, pos en data hun sou quatre diners, los quals paguí del port de a roba que los magnifichs senyors de capitol havien manat prestar al dit mestre Nicholau quant se'n ana a jaure al spital d'en Sorell, la qual roba cobrí aprés mort de aquell e fèu-la fer bella mestre Luch Colomer, paguí per tot la dita quantitat……..I ss. IIII

42. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 14

Pubblicato in: Company 2009, p. 400, n. 64

[Al margine]: Albarà e ceda
Ítem més, pos en data cinquanta sous , los quals de manament dels magnifichs micer Johan Marroma e micer Clavell, canone de la dita Seu, als quals per los senyors de capitol fonch donat càrrech vehessen lo que en Christià, stanyer, demanava, los quals a aquell doní e paguí per consemblant quantitat que aquell havia despès en la malatia del dit mestre Nicholau com ne tingues càrrech, segons que totes les dites despeses se mostren per menut per una çeda de mà del dit en Christià e ultra açò ne tinch albarà de mà de aquell……..L ss.

43. ACV, *Libre d'Obres*, 1506, F, f. 14

Pubblicato in: Company 2009, p. 400, n. 65

[Al margine]: Albarà e ceda
Ítem més, pos en data XVIIII° sous, los quals de manament dels magnifichs senyors de capitol doní e paguí al venerable mestre Melchior Miralles, sotssagrista de la dita Seu, per dispense que aquell diu haver fetes en la persona e necessitats del dit mestre Nicholau e maltia de aquell, segons mostra ab çeda de mà de aquell e dels quals tinch albarà de propria mà de aquell……XVIIII° ss. VIIII°

SANSONE DELLI

44. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 28v. **(16 gennaio 1460)**

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 665 (che confonde Sansón con Sancho).

Mandamiento para Sanson pintor de cuatro mil maravedies que le mandaràn dar del retablo que fizo en la capilla de S. Esteban tras el coro.

En la ciudad de Avila diez y seis dias del mes de enero ano del senor de mil e cuatrocientos e sesenta anos, estando los dichos senores Dean e Cabildo de la dicha iglesia e con ella presente D. Alonso Ruiz de Avila dean de la dicha iglesia ayuntadas a su cabildo ordinario en la capilla de San Bernabé a campana tanida, segun que lo han de uso e costumbre de se ayuntar, mandaron al honrado Juan Gutierrez de Varayas, canonigo de la diche iglesia, mayordomo que fue de la dicha obra e fabrica, que dé a Sansón pintor cuatro mil maravedies corrientes, del retablo que fizo de la capilla de S. Esteban tras el coro. E coste mandamiento firmado de mi, notario publico, e mandaron que le sean recibidos en cuenta los dichos 4.000 maravedies, en los dichos maravedies al dicho alcance, que fué fecho al dicho Juan Gutierrez de las mayordomias, que tovo de la dicha obra e fabrica de la dicha iglesia, fecha ut supra. Testigos Juan de Avila e Pedro de Rejas e Diego Flores, beneficiandos de la dicha iglesia, vecinos de Avila. Otro si y da a salvo los maravedies, que Fernando Garcia canonigo, que Dios haya, mayordomo que fue de la obra, dio al dicho Sancho, los cuales han de ser para en cuenta de las obras, que el dicho a de hacer.

45. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 97r. **(24 maggio 1462)**

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 666 (che confonde Sansón con Sancho).

Mandamiento para Sanson pintor

En la iglesia de Avila, a venticuatro dias de Mayo, ano dicho los senores dean e cabildo mandaron a Fernando Alvarez de Contreras, beneficiando en la dicha iglesia, mayordomo de la dicha fabrica, que dé al dicho (Sancho) Sanson pintor vecino de Avila tres mil maravedies, para comprar colores, para pintar los retablos que ha de hacer en los angulos de la claustra, etc… Testigos Pedro Fernandez de Viniegra beneficiando e Alonso Martin sacristan de la dicha iglesia vecino de Avila

46. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 105r. **(10 settembre 1462)**

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, pp. 664-665.

En la dicha iglesia de Avila este dicho dia, ano dicho los dichos senores dean e cabildo de la dicha iglesia dixeron, por cuanto la de la dicha iglesia non tiene oficial pintor, para reparar lo que es necesario en la dicha iglesia, por ende, que desde agora en adelante, nombran e toman, por pintor de la dicha iglesia e obra, a Sanson Florentin pintor vecino de Avila, al que mandaron dar mil maravedies cada ano de salario, al mayordomo que fuera de la dicha iglesia e fabrica. E Otro si se obligò al dicho

Sanson, de no tomar obra fuera de la ciudad a otro lugar que sea sin licencia de loa dichos dichos senores. Testigos el bachiller Juan fernandez de la Reina e Gonzalo Alvarez e el bachiller Gil Garcia de lesquina racioneros de la dicha iglesia vecinos de Avila. Petrus Gutierrez notarius apostolicus.

47. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 113. (**16 ottobre 1462**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 667.

Mandamiento para Sanson pintor

En la dicha iglesia de Avila, este dicho dia, ano dicho, los dichos senores dean e cabildo mandaron a Fernando Alvarez de Contreras, beneficiando mayordomo de la fabrica, que dé al dicho Sanson pintor mil maravedies, para comprar oro en la feria de Medina, para los retablos en los angulos de la claustra que se han de pintar, Testigos Juan Rodriguez de Madrigal e Juan Rodriguez de Cifuentes canonigos de la dicha iglesia

48. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 123r. (**4 febbraio 1463**)

Documento inedito.

Mandamiento para Sanson pintor

En la iglesia de Avila a cuatro dias del mes de febrero ano dicho de mil e cuatrocientos e sesenta e tre los senores dean e cabildo de la dicha iglesia mandaron a Fernando Alvares de Contreras beneficiando en la dicha iglesia e fabrica que dé al dicho Sanson pintor trescientos e treinta e tre maravedies e dos cornadas de su salario que ha de la dicha fabrica al tercio primero que agora se cumpliò por navidad pasada. Testigos Gonzalo Alvarez de Ferrera e Pedro fernandez de Rojas racioneros de la dicha iglesia

49. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 130v. (**11 maggio 1463**)

Documento inedito.

Mandamiento para Sanso pintor

En este dia los dichos senores mandaron a Fernando Alvarez de Contreras mayordomo de la fabrica que dé al dicho Sanson pintor trescientos e treinta y tre maravedies e dos cornadas corrientes de su salario. Testigos los dichos
Petrus Gutierrez notarius apostolicus.

50. AHN, Clero, Libro 816 (microfilme R. 3218), Libro D, Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468, f. 135. **(8 julio 1463)**

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 667

Mandamiento para Sanson pintor del retablo de San Antón

En la iglesia de Avila, ocho de Julio ano dicho, los dichos senores dean e cabildo mandaron a Fernando Alvarez Contreras, mayordomo de la fabrica de la dicha iglesia, que dé al dicho Sanson pintor siete mil maravedies, por el dicho retablo que fizo de la capilla de San Anton de la dicha iglesia. Testigos Gil Garcia de Lesquina e Juan Garcia de Astudiallo racioneros de la dicha iglesia

51. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 147v. **(16 novembre 1463)**

Documento inedito.

En la iglesia de Avila diez e seis dias de noviembre ano dicho de mil cuatrocientos sesenta e tre anos los senores dean e cabildo mandaron a Fernando Alvarez de contreras mayordomo de la fabrica que dé al dicho pintor seiscentos e sesenta e seis maravedies e cuatro cornadas de su salario fasta navidad que viene. Testigos Juan Garcia e Diego Lopez beneficiando de la dicha iglesia.

52. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 151r. **(25 gennaio 1464)**

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 669 (che confonde Sanson con Sancho considerandolo il pittore a cui Sansone si affida per la decorazione del chiostro)

Mandamiento para Sanson pintor

En la iglesia de Avila veintecinco dias de enero ano dicho los dichos senores dean e cabildo mandaron a Fernando Alvarez de Contreral beneficiando en la dicha iglesia mayordomo de la obra e fabrica de ella que dé a Sanson pintor mil setecientos maravedies por la pintura que fizo de las puertas de los Apostoles. Testigos Gonzalo [...] de Ferrera e Juan Garcia de Astudillo racioneros de la dicha iglesia[4].

53. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 152. **(5 febbraio 1464)**

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, pp. 667-668.

Mandamiento para fray Pedro de Salamanca

[4] La porta degli Apostoli fu fatta costruire a partire dal 1462 per mano del pedrero Juan Guas (vedi doc. sopra) cui arrivano 1425 maravedies e per mano del maestro Alì Bejar moro herrero vecino de Avila (Coro, libro 816, f. 100), poi dipinta per 1.700 meravedies da Sansone, come appena sopra: Blasco Genova 1931, pp. 663-664.

En la iglesia de Avila este dicho dia cinco de febrero del dicho ano de mil cuatrocientos e sesenta y cuatro anos los senores dean e cabildo de la dicha iglesia mandaron a Pedro Fernandez capellan mayor, mayordomo de la dicha iglesia e fabrica, que dé al dicho fray Pedro pintor dos mil maravedies para cuenta su salario que ha de haber por pintar por pintar la estoria de Noli me tangere de la claustra e para colores e cuenta. E dio el dicho fray Pedro por sus fiadores a los senores D. Fernando fernandez de Salamanca tesorero e a don Alvar Perez osorio maestre escuela, el bachiller Juan Fernandez racionero de la dicha iglesia.

54. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 153. (**24 febrero 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 674

Mandamiento para Pedro Fernandez capellan mayor mayordomo de la fabrica

En la iglesia de Avila a veinticuatro dias de febrero ano dicho de mil cuatrocientos e sesenta y cuatro los senores dean e cabildo de la dicha iglesia mandaron al dicho pedro fernandez mayordomo que de a Fray Pedro de Salamanca pintor dos mil e trescientos maravedies para en cuenta a lo que ha de haber de la pintura que face en la claustra del Noli me tangere. Testigos Juan Garcia de Astudillo y Gila Garcia de lesquina racioneros

55. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 158. (**18 aprile 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 674.

Mandamiento para Fernando Alvarez de Contrerars de las cosas que dio a fray Pedro de Salamanca

E En la dicha iglesia de Avila die y ocho dias del dicho mes de abril ano dicho los dichos senores dean e cabildo de la dicha iglesia mandaron al dicho Fernando Alvarez de Contreras mayordomo de la fabrica este mandamiento de las cosas siguentes que dio al dicho pintor para la obra de la claustra que fece e pinta de Noli me tangere primeramente setecientos matavedies que levaron a Valladolid para colores. Iten cincuenta maravedies corrientes mas venticuatro maravedies para comprar barra de grana. Iten mas treinta y dos meravedies de una fanega de yeso. Iten mas die maravedies a un moro porque elustrò la pared con el dicho yes oasi son todos ochocientos e cincuenta meravedies corrientes e etc. E testigos Diego Lopez e Diego Flores beneficiados de la dicha iglesia.

56. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 159. (**30 aprile 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, pp. 674-675.

Mandamiento pera Fray Pedro pintor

E en la iglesia de Avila treinta dias del dicho mes de abril ano dicho los dichos senores dean e cabildo mandaron a pedro fernandez capellan mayor mayordomo de la fabrica que de al dicho Fray pedro pintor setecientos maravedies para en cuenta de los maravedies que ha de haber de la pintura que face en la claustra de Noli me tangere e etc. Testigos Juan Fernadez de la Reina e Garcia fernandez racioneros de la dicha iglesia

57. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 155. (**9 maggio 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 675

Mandamiento para fray pedro pintor

E en la iglesia de Avila este dicho dia nueve demayo ano dicho de mil cuatrocientos sesenta e cuatro anos los dichos senores dean e cabildo mandaron a Pedro Fernandez capellan mayor mayordomo de la obra e fabrica de la dicha iglesia que de al dicho fray Pedro pintor mil maravedies para en cuenta de los maravedies que ha de haber de la pintura que face en la claustra de Noli me tangere. Testigos Gonzalo Alvarez de Ferrera e Gil Garcia Laesquina racioneros de la dicha iglesia. E luego incontinente el Sr. D. Alvarez Perez Osorio maestre-escuela de la dicha iglesia que presente estaba se obligo por fiador al dicho fray Pedro por los dichos mil maravedies e testigos los dichos

58. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 156v. (**16 maggio 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 669.

Mandamiento para fernando alvarez mayordomo de la fabrica que fue

E en la iglesia de Avila, este dicho ano los dichos senores dean e cabildo de la dicha iglesia mandaran al dicho Fernando Alvarez de Contreras, mayordomo de la dicha fabrica e iglesia que fué, que de a Sanson pintor quinientos maravedies corrientes, por ciertas diademas e coronas e escudos de las armas de la iglesia e dos cetros e otras cosas que fizo e pintò para el dia del Corpus Christi pasado de mil e cuatrocientos sesenta e dosa nos e sta navidad pasada de sesenta y cuatro etc [...] E si otro mandamiento pareciere de estos maravedies, no vale, salvo este etc. Testigos Gil Garcia de Lesquina e juan Garcia de Astudillo racioneros de la dicha iglesia vecinos de Avila.

59. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 161v. (**19 maggio 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 675.

Mandamiento para fray Pedro pintor

E en la iglesia de Avila diez y nueve dias del dicho mes de mayo ano dicho los dichos senores deand e cabildo mandaron a pedro fernandez capellann mayor mayordomo de la fabrica de la dicha iglesia

que de al dicho fray Pedro pintor doscientos maravedies para en cuenta de los maravedies que ha de haber de la pintura que face en la claustra de Noli me tangere e etc. testigos Juan Rodriguez e francisco capellanes de la dicha iglesia.

60. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 165v. (**10 giugno 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 675.

Mandamiento para fray Pedro pintor

E en la iglesia de Avila este dicho dia ano dicho los dichos senores mandaron a Pedro fernandez capellan mayor de la fabrica que de al dicho fray pedro pintor quinientos maravedies para en cuenta de los maravedies que ha de haber de la pintura que face del Noli me tangere en la claustra

61. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 170v. (**11 luglio 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 676.

Mandamiento para fray Pedro pintor

E en la iglesia de Avila este dicho dia ano dicho los dichos senores dean e cabildo de la dicha iglesia mandaron a Pedro Fernandez capellan mayor mayordomo de la fabrica de la dicha iglesia que de al dicho fray Pedro pintor trescientos maravedies para en cuenta de la obra que face en la claustra de Noli me tangere e etc. testigos Gonzalo Alvarez de Ferrera e Juan Garcia de Astudilo racioneros de la dicha iglesia.

62. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 174v. (**25 agosto 1464**)

Documento inedito

Mandamiento para Sanson pintor

En la dicha iglesia de Avila esto dicho dia ano dicho los dichos senores mandaron capellano mayor, mayordomo de la fabrica que de al dicho Sanso quinientos maravedies para una meta de la obra a faze en la claustra de San Miguel y mas mil maravedies e dos cornadas de su salario que de cumplir al fin dee este mes de de agusto y por todos mill e cento e sesenta

63. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 177 v. (**22 settembre 1464**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 668.

En la iglesia de Avila, este ano dicho el dicho fray Pedro de Salamanca, pitnro se obligò a pedro fernandez capellan mayor, racionero mayodomo de la fabrica de la dicha iglesia de facer para complimento de noli me tangere de la claustra la obra de la Resurrecion que esta debujada encima della el cielo de azul e blanco e anil e unas estrellas de oro e la dicha obra de la dicha resurreccion que se consigna de los colores de la obra dek dicho noli me tangere lo cual se obligò de facer el dicho fray Pedro por si e sus bienes de oy dicho dia fasta el dia de navidad siguente so pena de cinquenta maravedies cada dia et juro e etc. e otorgò carta fuerte e etc. Testigos, que a esto fueron presentes, Diego Garcia Juste e Francisco cappelanes e Rodrigo Alvarez pertiquero de la dicha iglesia vecinos de Avila

64. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 180. **(26 ottobre 1464)**

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 676.

Mandamiento para Fray Pedro pintor de la pintura de Noli me tangere que hizo en la claustra

E en la iglesia de avila este dicho dia ano dicho los dichos senores dean e cabildo mandaron a Pedro Fernandez maytor mayordomo de la obra e fabrica de la dicha iglesia que de al dicho fray Pedro pintor diez y seis mil maravedies de la dicha pintura e si otro mandamiento o mandamientos con el cual mandaron que le sean recibidos en cuenta los dichos diez e seis mil maravedies fecha ut supra. Testigos Garcia Fernandez e Juan de la reina racioneros de la dicha iglesia.

65. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral*, Anos 1465-1473, f. 2 r. **(30 giugno 1465**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 41, n. 15.

Carta para el mayordomo de la yglesia de Ávila

En Àvila, domingo treynta días del dicho mes de junio, anno dicho, fray Pedro e Ferrand Gonçález de San Martín e Garçía del Varco e Vlasco, pintores, vezinos de Ávila, dixeron que, por quanto Sansón, pyntor, tomó a fazer e pintar de los sennor deán e cabilldo de la dicha Yglesia de Ávila la obra de las cabeças de las sierpes de la claustra. Por ende dixieron que de obligavan e obligaron de mancomún a voz de uno con el dicho Sansón, segund e por la vía e forma e manera quel dicho Sansón estava obligado, e so aquella misma pena. Obligaron sun bienes e çétera.
Carta firme.
Testigos: Ferrando de Vayala e Álvaro d'Escobar e Françisco de Rrosales, vezinos de Ávila.
Juraron todos de lo guardar e conplir e mantener commo dicho es.

66. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 2 v. (**18 luglio 1465**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 42, n. 18.

Procuración

En Ávila, diez e ocho días del dicho mes jullio, anno dicho, Sansón pintor vezino de Ávila, en nombre de Diego, su hijo, e Alfonso de Rrosales, clérigo, en nombre de Sancho, su hermano, otorgaron procuración para 239latea, con poder de sostytuir a Martín, vecino de Ávila, e asý mismo para paresçer antel sennor arçobispo de Santiago, o ante sus juezes, e presentar çiertas escripturas e pedir absolución de qualquier sentençia e sostytuir procuradores. Relevàronle. Obligaron sus bienes, e cétera.
Carta firme
Testigos: Ferrando de Vayala e Lope del Salto, e Pedro, fijo de Juan del Esquina, vezinos de Ávila

67. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 3 r. (**26 luglio 1465**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 44, n. 23.

Carta de Sansón

En Àvila, viernes veynte e seys días del dicho mes, anno dicho, se obligó Mosé Denon, batidor, fijo de don Salamón, e puso con el dicho Sansón florentýn pintor vezino de Ávila, de le fazer todo el oro e plata que él oviere menester para sus obras, bueno e de buen cayre e bien renforçado, a diez cornados cada un pan de oro; la plata a ochenta maravedís el libro, e el cayre como lo de Medina e Segovia. Obligose de lo dar del día que fuere rrequerido, dàndole dineros, fasta çinco días primeros siguientes, so pena de çinquanta maravedís cada día; faziendo juramento que por ello sé estará: Obligose de lo aver por firme so la dicha pena. Obligó sus bienes.
E el dicho Sansón de lo comprar e le pagar, e non lo dexar por màs non por menos, dádole buena cosa, so la dicha pena. E sy abaxare la pieça de oro diez maravedís, que abaxe el pan un cornado. Obligó sus bienes de lo aver por firme e çétera […], e non lo dexar.
Dos cartas.
Testigos: Françisco de Rrosales e Alfonso de Palaçio e Antón de Salamanca vezinos de Ávila.
Juraron

68. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 3 r. (**6 agosto 1465**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, pp. 45-46, n. 28.

Carta de la Trenidat

En Ávila, martes seys días del mes de agosto, anno dicho, se obligó Mosé Denon, batidor, fijo de don Salamón Denon, judío, vezino de Ávila, e puso con Pero Garçia, escrivano del rrey, vezino de Ávila, en nombre de los sennore hermanos de la Santa Trenidad, de fazer el oro que fuere menester, bueno e bien rreforzado, del cayre de Medine o Segovia, para el retablo de la dicha yglesia, por rrazón que le han de dar cada pan a dos cornados, e que lo darà cada que fueren menester del día que fuere rrequerido fasta ocho días primero seguientes dándole dineros del día que ge los diere e rrequiera fasta ocho ocho días seguientes, so pena de çinquanta maravedís desta moneda por cada un día; e más que pague los jornale a los ofiçiales ovreros que faziendo verdad se estovieron por oro a su culpa. Obligó sus bienes e çétera.
E para en cuenta de lo susdicho reçibió de Juan Gonçales de Villa Rreal mill e quinientos maravedís, que se otorgó por pagado. E rrenunçió las leys.
E Pero Garçia se obligó e puso con el dicho judío en nombre de los dichos sennores de le pagar en esta manera: compliendo los dichos mille e quinientos maravedís que ansý rresçibió en oro segud dicho es, de le dar dineros para más, dando su fianças. E commo fuere labrando e trayendo, que ansý le den dineros para que faga e traya más, so la dicha pena. E que el loro, tanto que estoviere a este presçio, que pase asý. Pero sy el oro abaxare, la pieça del oro, diez maravedís, que cobre cada pan un cornado, e ansý a este rrespecto. E eque lo non quitarán por más nin por menos nin por al tanto so la dicha pena. Obligó los bienes de la Trenidad
E el dicho judío dio por sus fiadores al dicho su padre e a don Mosé Çaba, judío, vezinos de Ávila, que estavan presentes, los quales se obligaron con él a boz de uno e çétera. Obligaron sus bienes. Dos cartas a costo de cada una de las partes e çétera.
Juraron en forma eçétera.
Testigos: Andrés Gonçález Elgera, cura de la Yglesia de Sanctiago, e Juan Gonçález, escrivano de la dicha hermandad, e Gonçálo de Santana, mayordomo, vezino de Ávila

69. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral*, Anos 1465-1473, f. 14v. **(13 aprile 1466)**

Pubblicato in: Gomez Moreno 1928, pp. 14-15 (parziale); Silva Maroto 1971, pp. 71-76 (parziale); Panera Cuevas 2000, p. 237 (con inesattezze); Sanz Fuentes 2014, pp. 83-84, n. 133.

Carta de soldada para Nicolao, florentýn, pintor, vezino de Cantalapiedra

En Ávila, domingo treze días de abril de LXVI, Toribia Gonzálex, muger que fue de Alfonso de Solana, vezina de Ávila, metió a morar a Françisco, su fijo, con el dicho Nicolao, absente, fasta çinco annos, que le dé de comer e bever e vestir e calçar e cama en que duerma, e le abeze el ofiçio de pintor, queriéndole él aprender. Metiole a fuero de Ávila, e obligose de le le non quitar e çetera. Pena, XX maravedís de cada dia. Obligó sus bienes.
E Sansón, pintor, en nombre de su hermano Nicolao, lo rresçibió e se obligó en forma. Pena dicha. Obligó sus bienes e çétera.
Dos cartas e çétera.
Testigos: Françisco de Rrosales e Ferrando, fijo de Pero Gonçález, e Antón de Salamanca, pintores, vezinos de Ávila.
Juraron.

70. AHN, *Clero*, cod. 411, *Libro de censos que la catedral de Avila posee en dicha ciudad y otros lugares.* Siglo XV, f. 59 r. (**17 aprile 1466**)

Documento inedito.

Sansone Garcia del Barco vecino de Ávila e Pedro de San Martin vecino de Avila

Obligacion de Sanson e Garcia del Barco vecino de Ávila e Pedro de San Martin vecino de Ávila por pinturas per la fabrice de la dicha iglesia
E en la dicha iglesia de Ávila este dicho dia ano dicho los sanson e los […] dichos pintores se obligaron por se e sus b[…] al dicho Fernando Garcia canonigo e mayordomo de la dicha fabrica que de oy dicho dia fasta ocho dia de mayo Las sierpes Que dicha de fazer a la boveda de la claustra

71. AHN, *Clero*, cod. 411, *Libro de censos que la catedral de Avila posee en dicha ciudad y otros lugares.* Siglo XV, f. 71 v. (**1466, senza data**)

Documento inedito

Sanson Florentino junto a fray Pedro de Salamanca y Garcia del Barco cobra ciertas cantidades por la pintura de Santa Maria, de la misma claustra

72. AHN, Clero, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal*, Anos 1465-1473, f. 20v. (**10 agosto 1466**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 111, n. 212

Carta de aquile para Diego Rrodríguez, cura de Sant Veçeynte

En Ávila, domingo dies días del dicho mes, Juan, fijo de Diego Rrodríguez, ferrador, vezino de Ávila, alquileó del dicho Diego Rrodríguez unas casas a la Puerta de Montenegro, dentro la çibdad lo de dentro, con los corrales, desde oy fasta Sant Juan de Junio primero, por rrazón de dozientos y treynta maravedís e un par de gallinas, la meytad e las gallinas a Nibidad e los maravedís rrestantes a Sant Juan de Junio. Pena, el doblo.
E él se obligó de gelas non quitar e fazer sanas; pena, XX maravedís de cada día e çétera.
Obligaron sus bienes.
Dos cartas.
Juró Juan e çétera.
Testigos: Alfonso Sánchez, benefiçiado en Sant Nicolás, e Diego Rrodríguez Calahorra, benefiçiado en Sant Pedro, e Sansón, florentýn, pintor, vezinos de Ávila.

73. AHN, Clero, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal*, Anos 1465-1473, f. 20v. (**agosto 1466**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 111, n. 213

Carta de Alfonso, fijo de Juan Rrodríguez de Villafuerte, vezino de Ávila

En Ávila, este día, Sansón, florentýn, pintor, e Marina López, su muger con su liçençia, dimero que por quanto entre el dicho Alfonso y Juana, fija de Ferrando Martín, su criada, era tratado casamiento e ellos estavan obligados de la dar por çierto tienpo çiertos maravedís e alfajas en el contrato contenidas, que está por ante mí, pero ella non cunple fasta un anno conplido, por ende que ellos se obligavan e pusyeron con el dicho Alfonso de dar e pagar a la dicha Juana e para ella todo lo en el dicho contrato contenido ocho días antes de la boda, en tal manera que ha de conpir el dicho anno, so pena de veynte maravedís de cada día. Obligaron sus bienes.
Otorgaron carta firme e çétera.
Testigos: Diego Buzón e Sancho Rruyz, montero, e Juan Ferrández Toledo, vezinos de Ávila.

74. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral*, Anos 1465-1473, f. 20v. (**agosto 1466**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, pp. 111-112, n. 214

Carta de Sansón, florentýn, pintor

Este día el dicho Alfonso se obligó e puso con los sobredichos de fazer contrato de dote a la dicha Juana, su esposa, de lo que rresçibiere, e ansý mesmo contrato de arras, lo que justo fuere; e de le dar una sobrerropa e un mantillo de Contrey menor e sus joyas, segund su estado; e conplir la boda de comer e bever, segund su estado, so la dicha pena e çétera. Obligó sus bienes e çétera.
Testigos dichos.
Juró.

75. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 195r. (**19 gennaio 1467**)

Documento inedito.

Mandamiento por Francisco Gutierrez canonigo mayordomo de la fabrice

En la dicha iglesia de Avila este dicho ano dicho los senores dean y cabildo mandaron al dicho Francisco Guterrez canonigo mayordomo de la dicha fabrica que de a Sansò pintor quatrocientos maravedies para ciertas rostros che hizo para fazer la fiesta de los Reyes et c. testigos Diego Lopez y Diego Flores beneficiandos de la dicha iglesia

76. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 198r. (**8 febbraio 1467**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 670 (riferisce il documento a Sansone, ma riguara Garcia pintor)

Mandamiento para Garcia pintor, para el retablo que pinta de San Andres

E en la iglesia de Avila, este dicho dia ano dicho los dichos senores dean e cabildo mandaron a Fernando Garcia canonigo mayordomo de la fabrica que de al dicho Garcia pintor mil maravedies para en cuenta de la dicha obra que face en la capilla de San Andres e etcetera. Teestigos los dichos.

77. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, ff. nn. (**17 febbraio 1467**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, pp. 670-671

Mandamiento para Garcia del Barco pintor

En la iglesia de Avila este dicho dia ano dicho los dichos senores dean y cabildo mandaron a Juan Rodriguez de Cifuentes licencia canonigo mayordomo de la fabrica que de al dicho Garcia pintor mil maravedies para en cuenta de la obra que face del retablo de la capilla de San Andres e ect. Testigos Diego Lopez y Diego Flores beneficiados de la dicha iglesia.

78. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 30r. (**7 marzo 1467**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, pp. 146-147, n. 310

Carta para Juan Rrodríguez de Villafuerte e Alfonso, su fijo

En Ávila, sábado siete días de março de LXVII, Pero Ferrández de Palaçio, collación de Sotalvo, fijo de Ferrand Martín, dixo, quo por quanto él ha tenido e poseýdo çiertos bienes raýzes e muebles que pertenesçían a Juana, su sobrina, fija de Ferrand Martín, e esposa que es del dicho Alfonso, fijo del dicho Juan Rrodríguez, por ende que él agora se obligava e obligó e puso con los dichos Juan Rrodríguez e Alfonso e con Sansón, pintor, de les dar buena cuenta, leal e verdadera, de todos los dichos bienes con las rrentas fasta el domingo de Casymodo primero; e para la Feria de mayo primera de les dar e pagar todo lo que ansý les deviere e por que fuere alcançado; pena: çinquanta maravedís de cada día. Obligó sus bienes e çétera.

Testigos: Diego López, clérigo beneficiado en la Yglesia de Ávila, e Alfonso Gómez Glorioso, e Pedro, fijo de Ferrand Gonçález, fornero, vezinos de Ávila.

79. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 30r. (**marzo 1467**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 147, n. 311

Carta de Sansón para Juana, su criada

Este día el dicho Juan Rrodríguez de Villafuerte dixo, que por quanto el dicho Alfonso, su fijo, se avía desposado con la dicha Juana, criada del dicho Sansón, e el dicho Alfonso se avía obligado de dar a la dicha su esposa çiertos pannos e otras cosas, segund que en el contrato se contenía, por ende que él, aviendo por rrato e grato el dicho contrato e desponsorio, que él que se obligava e obligó con el dicho su fijo de mancomún a boz de uno de lo conplir e mantener todo, segund que en el dicho contrato se contenía e so las penas en él contenidas. Obligó sus bienes e çétera.
Testigos dichos.
Juró.

80. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 30r. **(9 marzo 1467)**

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 148, n. 313

Carta para Sansón, florentýn, pintor

En Ávila, lunes nueve días de março, se obligó Juan, entallador, vezino de Ávila, e puso con le dicho Sansón de le fazer un retablo para la yglesia de Rrámaga en esta manera: que han de ser diez pieças, e cada pieças seys palmos en ancho e dies palmos en alto, e en cada pieça su chapitel a çinco fruentes, e en alto la talla tres palmos con sus fillolas e sus verdugos; e la pieça de en medio çinco o seys palmos el chapitel más alto que las otras; e que sea de tres órdenes; e el vanco de quatro palmos e medio en alta, e una custodia en medio ochavada, labrada de todas partes con quatro portezuelas. E el vanco ha de tener cada pieça dos chapiteles. E esto todo de madera; que le da el dicho Sansón madera e clavos e cola e todo lo que fuere menester, salvo por sus manos quatro mill e doscientos e çinquenta maravedís; e se govierne dellos. E que lo dé fecho e acabado fasta en fin de junio primero; pena, çinquanta maravedís cada dia. E que Sansón le pague cada mes mill maravedís, pena dicha, e çétera.
Testigos: Juan Sánchez de Grajal e Ferrand Gonçález Vega e Cristóbal Martínez, capellanes en la Yglesia de Ávila.
Juraron.

81. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 35r. **(1 giugno 1467)**

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 170, n. 385

Poder para Sansón, pintor

En Ávila, primero de junio, el dicho Sansón poder a Juan, entallador, para rrequerir e protestar e cobrar maravedís que le son devidos del rretablo de Rrámaga, del cura o conçejo o mayordomo de la yglesia e personas singulares; e comprar madera e plegadura; e para dar cartas de pago e çétera e pleytear.
Testigos: Juan de Astudillo, clérigo, e Juan Vlázquez e Toribio Gonçález de la Serna.

82. AHN, *Clero*, Libro 816 (microfilme R. 3218), *Libro D*, *Registro de Pedro Gonzalez notario beneficiando Apostauco del Dean y cabildo de Avila de los anos 1458-1468*, f. 207v. (**4 giugno 1467**)

Documento inedito.

Mandamiento para Sanson pintor

E en la Iglesia de Avila cuatro dias de Junio del dicho ano los dichos senores dean e cabildo mandaron a Fernando Garcia canonigo mayordomo de la fabrica que de al dicho Sanson doss mill maravedies por las puertas que pinto de los organos nuevos e mas mill maravedies por ciertas caras que hizo para las fiestas del Corpus Christi q por tress mill mrs. et cetera. Testigos Juan [...] y Garcia racioneros
Petrus Gutierrez notarius apostolicus

83. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 38v. (**18 agosto 1467**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, pp. 182-183, n. 426

Carta para la yglesia de Xarahýzes, aldea de Ávila

En Adanero, martes diez e ocho días de agosto del dicho anno de LXVII, se obligó Sansón, florentín, pintor, vezino de Ávila, e puso con Bartolomé Sánchez, sacristán, e Bartolomé Sánchez, fijo de Juan Martín, vezinos de Xarahýzes, de fazer un rretablo para la dicha yglesia en esta manera: que aya çinco palmos en alto, con sus guardapolvos, e quatro en ancho con sus guardapolvos, la bocación de San Sebastián e San Fabián, con sus saeteros e saetas e San Favián con su mitra e báculo, las diademas de oro, de madera e su costa e misyón por razón que le han de dar mill maravedís e además o menos fasta çient maravedís, que quede a determinación del sennor Juan Gutiérrez de Vayas, canónigo; e lo dé fecho e acabado fasta el día de Sant Miguell de Setienbre primero; pena, çinquanta maravedís cada día.
E ellos se obligaron de le pagar so la dicha pena. Obligaron sus bienes e çétera.
Testigos: Diego Sánchez, cura de Adanero, e Diego López, benefiçiado en la Yglesia de Ávila, e Sancho, fijo del bachiller Grijota.
Juraron.

84. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 46r. (**marzo 1468**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, p. 219, n. 532

El çepo de Sant Veçeynte de Ávila

Este día Diego Rrodríguez, cura, e Juan Gonçález de Astudillo, benefiçiado, e Diego Gonçález Jufre, lugarteniente de arçipreste, e Diego López, clérigo, benefiçiado en la yglesia de Sant Çalvador e mayordomo de la yglesia de Sant Veçeynte; e fallaron nueve rreales e çiento e setenta e un cornados e

medio e quatroçientos e quarenta maravedís e más diez cornados, que son todos mill e quinientos e veynte e syete maravedís e medio. Los quales levó el dicho Diego López para dar a Sansón, pintor.

85. AHN, *Clero*, cod. 451, *Registro de escrituras de D. Alfonso Gonzales de Bonilla, notario publico de Avila por autoridad episcopal. A partir del fol. 54 comienzan actas capitulares de la Catedral,* Anos 1465-1473, f. 52v. (**6 luglio 1468**)

Pubblicato in: Sanz Fuentes 2014, pp. 243-244, n. 610

Carta para la eglesya de Sant Veçeynte de Ávila

En Ávila, miércoles seys días de jullio de LXVIII°, se obligó don Ysaque Faros, judío, vezino de Ávila, e puso con Diego Rrodríguez, cura de la dicha yglesia, e Diego López, clérigo, mayordomo della, de fazer un pavellón de lienço para el sepulcro en esta manera: de lienço rrueno de tres colores, azul e colorado e amarillo, por terçios, e cosydo en la manera e forma que se fazen las tiendas de los cavalleros, cosydo a dos costuras bien e fuertemente; e ençima del capitel un tajadero, el qual ha de ser plegado con clavos e que prendan en él todos los lienços; después en somo un cuero; a la guirnalda del coronamiento, una cortapisa ochavada de jaldetas de sis colores; abaxo desto unas flocaduras de sus colores de los lienços; de la guirnalda de abaxo sus lienços fasta los capyteles de las piedras que tienen el dicho sepulcro, en tal manera que quede a vista del cura, Sansón, pintor, e dos feligreses. Que ponga çiento e çinquanta varas de lienço, las çiento tennidas; e sy más oviere menester que lo pague la yglesia, e sy menos que gelo descuenten. E el chapitel de arriba enforrado. E que ponga lienço e sus manos e oropeles e cueros e botones e cordeles e orlas donde fueren menester a su costa e misyón, salvo que dé la yglesia de la madera e bastones e guindalera. Por rrazón que le han de dar quatro mill maravedís, de que se otorgó por pagado. Rrenunçió las leyes e çétera. E que lo dé acabado e asentado fasta çinco semanas primeras; pena, çinquanta maravedís cada día.
E dio por su fiador a don Çibueno Abentestiel, el qual se obligó a boz de uno. Obligaron sus bienes e çétera.
Juraron los judíos.
Testigos: Sancho de la Rreyna e Alfonso de Ávila, fijo de Marços Díaz, e Diego López Sabzedo, vezinos de Ávila.

86. AHN, *Clero*, cod. 411, *Libro de censos que la catedral de Avila posee en dicha ciudad y otros lugares.* Siglo XV f. 81v. (**7 settembre 1466**)

Pubblicato in: Ruiz Andúyar 1985, p. 30

Mandamiento para Pedro Fernández, canonigo e mayordomo que fue de la fàbrica de los mrs. Que dió de la obra de Santa María de la Claustra. En la iglesia de Avila diez e siete días del mes de sptiembre año dicho de mil e cuatrocientos e sesenta e seis años, los señores Dean e Cabildo de la dicha iglesia mandaron al dicho Pedro Fernandez, canonigo e Mayordomo que fue de la fàbrica de la dicha iglesia, que dé ocho mil e ochocientos e cuarenta mrs. A fray pedro, pintor e a Sansón e Garcia del Barco cuerenta mrs. De la obra que fiso de Santa Maria de la Claustra que los dichos pintores fisieron

87. AHN, *Clero*, códice 412, Libro C, 1 septiembre 1468-1485, *Libros de censos que la catedral de Avila posee en dicha ciudad y otros lugares, y diferentes documentos.* Anos 1468-1497 **(maggio 1469 - luglio1475)**

f. 20 v. **(12 mayo 1469)**

comenzo una nueva etapa de trabajo en el claustro con la entrega de cuatro mil mrs. Para colores, concluyendose la obra que hizo cerca de la Piedad el dià 26 de sptiembre de 1460, por el que se le pagan hasta cumplir veinte mil mrs.

f. 56 v. **(26 septiembre 1470)**

se le pagan veinte mil mrs. Cerca la Piedad mandamiento para sanso pintor en la capilla de San Bernabe veynte y seys dies de septiembre ano dicho […] de la fabrica da al dicho Sanson pintor veynte mill mrs. Por todo dicho

f. 62 **(18 maggio 1471)**

se le pagaron mil quinientos mrs. Para colores para el claustro, por cuya primera historia de la Creacion de Cielos y Tierra de julio

f. 65 v. **(2 luglio 1471)**

se le dieron otros mil quinientos

f. 73 v. **(11 septiembre 1472)**

nuevo pago de dos mil mrs. por el claustro

f. 74 **(14 septiembre 1472)**

la catedral contractò Sanson como pintor oficial de la iglesia por quinientos mrs. al año.

f. 77 v. **(18 diciembre 1472)**

le pagaron cinco mil mrs. Para completar las cuatro historias del claustro

f. 82 v. **(10 marzo 1473)**

le dieron tres mil mrs. Para oro para el oropel

f. 86 **(7 mayo 1473)**

dos mil mrs para la quinta historia del claustro

f. 87 r. **(21 junio 1473)**

se caba de pagar la quinta historia del claustro

f. 118 **(27 julio 1474)**

empezò la obra del Judicio cerca de Santa Maria por la que le dieron dos mil mrs.

f. 128 v. **(16 noviembre 1474)**

le dieron otros mil quinientos

f. 143 v. (**17 marzo 1475**)

le dieron otros mill.

f. 150 v. (**21 julio 1475**)

se completò la obra del Judicio hasta trece mil mrs.

88. AHN, *Clero*, Libro 815, f. 12v. (**24 febbraio 1490**)

Pubblicato in: Blasco Genova 1931, p. 670

E este dia luego incontinente en la dicha capilla mandaron a Sanson que continue su obra de la claustra y al liçenciado Lara que le pague que le pague como sea. Testigos los dichos.

BIBLIOGRAFIA

Guzman [entro 1460] ed. 1779
P. de Guzman, *Crónica del Señor Rey don Juan segundo de este nombre in Castilla y en Leon*, a cura di L. Galindez de Carvajal, Valencia 1779.

Filarete [1461-1464] ed. 1972
A. Averlino, detto il Filarete, *Trattato di architettura* [1461-1464], ed a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972.

Manetti [1494-1497] ed. 1957
A. Manetti, *XIII uomini singhulari in Firenze*, [1494-1497], ed. P. Murray, in "The Burlington Magazine", 99, 1957, pp. 330-336.

Billi [1506-1530 ca.] ed. 1991
A. Billi, *Il libro di Antonio Billi*, [1506-1530 ca.], ed. a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991.

Albertini [1510] ed. 2010
F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia*, [Firenze 1510], ed. a cura di W. H. de Boer, Firenze 2010.

Peraza [1533-1536], ed. 1979
L. de Peraza**,** *Historia de Sevilla*, [Sevilla 1533-1536], ed. a cura di F. de Morales Padrón, Sevilla 1979.

Anonimo Magliabechiano [1537-1542 ca.] ed. 1892
Anonimo Fiorentino, *Il Codice Magliabechiano, cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti*, [1537-1542 ca.], ed. a stampa a cura di K. Frey, Berlin 1892.

Vasari [1568] ed. 1791-1794
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 3 voll., [Firenze 1568] ed. a cura di G. Della Valle, Siena 1791-1794.

Vasari [1568] ed. 1878-1885
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., 1878-1885.

Vasari [1568] ed. 1911
G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di K. Frey, Firenze 1911.

Vasari [1568] ed. 1966-1987
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ~~3~~ 6 voll., [Firenze 1568] ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

Herrera 1589
J. De Herrera, *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la fabrica de San Lorencio el Real del Escorial*, Madrid 1589.

Gelli [XVI sec], ed. 1896
G. B. Gelli, *Venti vite d'artisti*, [sec. XVI], ed. a cura di G. Mancini, Firenze 1896.

Venturi 1896
A. Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, 1896.

de Sigüenza 1605
J. de Sigüenza, *Historia de la orden de San Geronimo que contiene la descripción del monasterio de San Lorenzo el Rea*l, Tercera parte, Madrid 1605.

González Dávila 1606
G. González Dávila, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca*, Salamanca 1606.

Ruiz de Vergara 1661
F. Ruiz de Vergara, *Vida del Illustrissimo señor don Diego de Anaya Maldonado Arzobispo de Seuilla fundador del Colegio Viejo de San Bartolomé in noticias de sus Varones excelentes*, Madrid 1661

Haro 1691
Fray J. de Haro, *Decription historica a favor de la anteguedad de la santisima imagen de Santa Maria de Roca-Amador descubierta en el convento de Nuestra S. del Carmen, de la antigua regular observancia, casa grande de Sevilla el dicha ocho octubre de 1691 años*, Sevilla 1691.

Giustiniani 1692
B. Giustiniani, *Historie cronologiche dell'origine degl'ordini militari e di tutte le religioni cavalleresche infino ad hora instituite nel Mondo*, II, Venezia 1692.

Gil de La Sierpe y Ugarte 1693
D. G. de La Sierpe y Ugarte, *Origen de la milagrosissima imagen de Maria Santisima de Roca Amador, sita en la parroquia[…]dedicalo su autor al señor Matheo Geronimo de Velasco, hermano de la Hermandad de esta soberana Reyna, año 1693*, ms. in Archivo Municipal de Sevilla, Papeles de Conde del Aguila Sección XV, vol. XV, n. 1, 10, ff. 1-42.

Pitti 1720
B. Pitti, *Cronica di Buoaccorso Pitti, con annotazioni*, Firenze 1720.

Arana de Varflora 1791
F. Arana de Varflora, *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes, ò dignidad*, Sevilla 1791.

Ortíz de Zúñiga [1795] ed. 1988
D. Ortíz de Zúñiga, *Anales Eclesiásticos y Seculares de la M.N. Y M.L. ciudad de Sevilla*, [Madrid 1795], ed. 1988.

Ceán Bermudez 1800
J. A. Ceán Bermudez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800.

Ceán Bermudez 1804
Ceán Bermudez, *Descriptión artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla 1804.

Quilliet 1816
N. Quilliet, *Dictionnaire des peintres Espagnols*, Paris 1816.

Quilliet 1825
N. Quilliet, *Le Arti italiane in Spagna ossia Storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*, Roma 1825.

Matute y Gaviria 1827
J. Matute y Gaviria, *Bosquejo de Itálica o apuntes que juntaba para su historia*, Sevilla 1827.

Bracciolini-Fortini 1843.
I. di Poggio Bracciolini, B. Fortini, *Vita di Messer Filippo* Scolari, in "Archivio Storico Italiano", IV, 1843, pp. 180-181.

Milanesi 1854
G. Milanesi *Documenti per la storia dell'arte senese*, 4 voll. Siena 1854.

Dorado 1863
B. Dorado, *Historia de la ciudad de Salamanca*, Salamanca 1863.

Passavant 1863
J. D. Passavant, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig 1863.

Falcón 1867
M. Falcón, *Salamanca artística y monumental: o descriptción de sus principales monumentos*, Salamanca 1867.

Sánchez Miguel 1868
A. Sánchez Miguel, *Historia de Nuestra Señora de la Antigua*, Sevilla 1868.

Andreucci 1871
O. Andreucci, *Della biblioteca e pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori*, Firenze 1871.

Botelou 1871
C. Botelou, *Noticia de una pointura mural que se descubrió en la iglesia del convento del Carmen en Sevilla en 8 de octubre de 1691*, in "Revista mensual de filosofía, literatura y ciencas de Sevilla, III 1871, pp. 364-370.

Guardabassi 1872
M. Guardabassi, *Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistente nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872.

Botelou 1873
C. Boutelou, *Pinturas murales en el Monasterio de San Isidoro del Campo. Museo Español de Antigüedades*, II, 1873.

Milanesi 1873
G. Milanesi, *Sulla storia dell'arte in Toscana. Scritti Vari*, Firenze 1873.

Boutelou 1877
C. Boutelou, *El arte cristiano en España por J. D. Passavant, traducida y anotada*, Sevilla 1877.

Giry 1876
A. Giry, *La tapisserie de l'Apocalypse de Saint-Maurice d'Angers*, in "L'Art", 2, 1876, pp. 300-307.

Frey 1885
K. Frey, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin 1885.

Sentenach y Cabañas 1885
N. Sentenach y Cabañas, *La pintura en Sevilla. Estudio de la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla 1885.

Bode 1887
W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1887

Villar y Macías 1887
M. Villar y Macías, *Historia de Salamanca*, 9 voll, Salamanca 1887.

Gestoso y Pérez 1889-1892
J. Gestoso y Perez, *Sevilla monumental y artística*, 3 voll., Sevilla 1889-1892.

Chabás 1891
R. Chabás, *Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia,* in "El Archivo", V, 1891, pp. 376-402.

Prost 1892
B. Prost, *Un nouveau document sur Jean de Bruges peintre du roi Charles V*, in "GBA", 34, 1892, pp. 349-352.

Polero 1896
V. Polero, *Nuestra Señora la Antigua, Sección de Ciencias históricas*, in "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 4, 1896, pp. 57-58.

Salvemini 1896
G. Salvemini, *La dignità cavalleresca del comune di Firenze*, Firenze 1896.

de Farcy 1897
L. de Farcy, *Histoire et description des tapisseries de l'église cathédrale d'Angers*, Angers, 1897.

Ridolfi 1897
E. Ridolfi, *Le Gallerie di Firenze*, Firenze 1897.

Fabriczy 1899
C. von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel*, in "Ahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 20, 1899, pp. 1-30, 125-158.

Justi 1899
C. Justi, in *Zur spanischen Kunstgeschichte*, in *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*, a cura di K. Baedeker, Lipsia 1899, pp. XLVII-XCIII.

Gestoso y Pérez 1900
J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde El siglo XIII al XVIII,* 3 voll., 1900.

Escobar 1901
E. Escobar, *La catedral de Coria*, en "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", vol. IX, 106, 1901, pp. 243-252.

Vicente Bajo 1901
J. A. Vicente Bajo, *Episcolapio salamantino. Desde la Antigüedad hasta nuetros días*, Salamanca 1901.

Fabriczy 1902
C. von Fabriczy. *Der Triumphbogen Alfonsos 1. Am Castelnuovo zu Neapel*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", 1902, pp. 3-16.

Gómez Moreno 1903
M. Gómez Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila*, Madrid 1903.

Fogolari 1904
G. Fogolari, *Dipinti ignoti di Jacopo Bellini a Bassano*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", I 1904, pp. 69-75.

Sirén 1904
O Sirén, *Di Alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco. Il Maestro del Bambino Vispo*, in "L'Arte", VII, 1904, pp. 349-352.

Gómez Moreno [1905] ed. 1966
M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España*, *provincia de Salamanca*, 2 voll., Valencia 1966.

Gómez Moreno 1905
M. Gómez Moreno, *El retablo de la catedral vieja y Nicolao Florentino*, in "Boletino de la Societa Castillana de Excursiones", II, 1905.

Schubring 1905
P. Schubring, *Luca della Robbia und seine Familie*, Bielefeld-Leipzig 1905.

Venturi 1905
A. Venturi, *Recensione a G. Fogolari "Dipinti ignoti di Jacopo Bellini a Bassano*", in "L'Arte", 8, 1905, pp. 75-76.

Sirén 1907
O. Sirèn, *Due Madonne della Bottega del Ghiberti*, "Rivista d'Arte", V, 1907, pp. 49-54.

Venturi 1907
L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia 1907.

Burger 1908
F. Burger, *Antonio nicht Vittore Pisanello*, in "Kunstkronik", XX, 1908, p. 67

Gestoso y Pérez 1908
J. Gestoso y Pérez, *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, III, Sevilla 1908.

Gómez Moreno 1908
M. Gómez Moreno, *Garci Fernández pintor de Sevilla*, in "Revista de Cultura Española", 11, 1908, pp. 765-770.

Michel 1908
A. Michel, *Histoire de l'Art. Le Réalisme et les débuts de la Renaissance*, III, Parigi 1908.

Ricci 1908
C. Ricci, *Iacopo Bellini e i suoi libri di disegni,* I, *Il libro del Louvre*, Firenze 1908.

Fabriczy 1909
C. von Fabriczy, *Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz-und Tonstatuen bis zum beginn des Cinquecento*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 30, 1909, pp. 1-88.

Gestoso y Pérez 1909
J. Gestoso y Pérez, *JuanSánchez.Pintor sevillano desconocido*, in "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", XVII, 1909, pp. 9-16.

Giménez Soler 1909
A. Giménez Soler, I*tinerario del rey don Alfonso de Aragón y de Nápoles*, Saragoza 1909.

Poggi [1909] ed. 1988
G. Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile*, *tratti dall'archivio dell'opera*, 2 voll., [Firenze 1909], ed. Firenze 1988

Sanchis Sivera 1909
J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia 1909.

Sirèn 1909
O. Sirèn, *Florentinsk Renaissansskulptur*, Stockolm 1909, pp. 68-69.

Gerola 1910
G. Gerola, *Bassano*, Bergamo 1910.

Tormo 1910
E. Tormo, *Gerardo Starnina en España*, in "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 18, 1910, pp. 82-101.

Mayer 1911
A. L. Mayer, *Die Sevillaner Malershule*, Leipzig 1911.

Puig i Cadafalch 1911
J. Puig i Cadafalch, J. Miret Sans, *El Palau de la Diputació General de Catalunya*, in "Anuari de l'Insititu d'Estudis Catalans", 3, 1911, pp. 385-480.

Schmarsow 1911
A. Schmarsow, J*uliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, in "Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften", XXIX, 3, 1911.

Sanchis Sivera 1912
J. Sanchis Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, in "Estudis Universitaris Catalans", 6, 1912, pp.

Mas 1913
J. Mas, *Notes d'esculptors antichs a Catalunya*, in "Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona", 8, 50, 1913, pp. 115-128.

Schottmüller 1913
F. Schottmüller, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen 5. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck*, Berlin 1913.

Carreras y Candi 1914
F. Carreras Candi, *Les obres de la cathedral de Barcelon*a, in "Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona", 53, pp. 302-317; 56, pp. 510- 515.

Testi 1915
L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, 2 voll., Bergamo 1909-1915, II, *Il divenire*, Bergamo 1915.

Sánchez Cantón 1917
J. Sánchez Cantón, *Maestro Jorge Inglés pintor y miniaturista del Marqués de Santillana*, in "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 25.1917, pp. 99-105.

Sánchez Cantón 1918
F. J. Sánchez Cantón, *Maestro Jorge Inglés pintor y miniaturista del Marqués de Santillana*, in "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 26.1918, pp. 27-31.

Almarche Vázquez 1920
F. Almarche Vázquez. *Mestre Esteve Rovira de Chipre, pintor trecentista desconocido*, in "Archivo de Arte Valenciano", VI, 1920, pp. 4-20.

Fiocco 1920
G. Fiocco, *Michele Giambono*, in "Rivista mensile della città di Venezia", 1, 1920, pp. 206-236.

Mayer 1920-1921
A. Mayer, *Los primitivos españoles*, in "Arte Español. Revista Española de Arte", 5, 1920-1921, pp. 239-240.

Bauzá Adrover 1921
C. Bauzá Adrover, *Historia de Felanitx*, III, Felanitx 1921.

Bode 1921
W. Bode**,** *Florentine Bildhauer der Renaissance*, Berlin 1921.

Sanchis Sivera 1921
J. Sanchis Sivera, *La esmaltería valenciana en la Edad Mediadiscurso de recepción del académico Don José Sanchis y Sivera*, in "Archivo de arte valenciano", 7, 1921, pp. 3-42.

Galindo Romeo 1922-1923
P. Galindo Romeo, *La intervención de Pere Johan en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza (1434- 1445)*, en *Las Bellas Artes en Zaragoza, Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza,* 1922-1923.

Mayer 1923
A. L. Mayer, *Giuliano Fiorentino*, in "Bollettino d'Arte", II, 1923, pp. 337-346.

Sanchis Sivera 1924
J. Sanchis Sivera, *La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia*, «Archivo de arte valenciano», 10, 1924, pp. 3-29.

Polo Benito 1925
J. Polo Benito, *Las pinturas murales de la capilla de san Blas de la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925.

Sanchez Canton 1925
F. J. Sanchez Canton*, Maestre Nicolás Francés, pintor*, in "Archivo Español de Arte y Arqueología", 1, pp. 41-65.

Sanchis Sivera 1926
J. Sanchis Sivera, *Maestros de obras y lapicidas valencianos en la edad media*, in "Archivo de Arte Valenciano", 11, 1926, pp. 23-52.

Ángulo Iñiguez 1927
D. Ángulo Iñiguez, *Pedro de Toledo miniaturista*, in "Documento para la Historia del Arte en Andalucía", I, 1927, pp. 143-144.

Fiocco 1927
G. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna 1927.

Gómez Moreno- Sánchez Cartón 1927
M. Gómez Moreno, F. J. Sánchez Cartón, *Sobre Fernando Gallego*, in "Archivo español de arte y arqueología", 3, 1927, pp. 349-357.

Ángulo Iñiguez 1928
D. Ángulo Iñiguez, *El maestro de los Cipreses*, in "Archivo español de arte y arqueología", vol. 4, 1928, pp. 65-96.

Gamba 1927-1928
C. Gamba, *Nuove testimonianze di Dello D.*, in "Dedalo", VIII, 1927-1928, pp. 219-225.

Gómez Moreno 1928
M. Gómez Moreno, *Maestre Nicolao Florentino y sus obras en Salamanca*, in "Archivo Español de Arte y Arqueologia", IV, 1928, pp. 5-16.

Tormo 1928
E. Tormo, *Excursión colectiva a Arenas de San Pedro, Candeleda, Trujillo,Plasencia, Barco de Ávila y Piedrahita*, in "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", XXXVI, p. 142.

Ángulo Iñiguez 1929
D. Ángulo Iñiguez, *Miniaturas del segundo cuarto del silo XV*, in "Archivo español de arte y arqueología", vol. 5, 1929, pp. 225-232.

Bacci 1929
P. Bacci, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Siena 1929.

Fiocco 1929
G. Fiocco, *Dello Delli scultore*, in "Rivista d'arte", 11, 1929, pp. 25-42.

Post 1930
C. R. Post, *A History of Spanish Painting. The Italo-Gothic and International Styles*, III, Cambridge 1930.

Sanchis Sivera 1930
J. Sanchis Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, Valencia 1930.

Tosi 1930
L. M. Tosi, *Gli affreschi della cappella Castelani in Santa Croce*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 23, 1930, pp. 538-554.

Vegue y Goldoni 1930
A. Vegue y Goldoni, *Gerardo Starnina en Toledo*, in "Archivo Español de Arte y Arqueologia", VI, 1930, pp. 199-203.

Angulo Iñiguez 1931
D. Angulo Iñiguez, *La pintura trecentista en Toledo*, in "Archivo Espanol de Arte y Arqueologia", VII, 1931, pp. 23-29.

Blasco Genova 1931
R. Blasco Génova, *Los pintores del final del siglo xv en Ávila*, en "Revista Eclesiástica", 1931, pp. 663-677

Berenson 1932
B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.

Filangieri Candida 1932
R. Filangieri Candida, *L'arco di Trionfo di Alfonso d'Aragona*, in "Dedalo", 1932, XII, pp. 441-464.

Gronau 1932
G. Gronau, *Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna*, in "Rivista d'arte", 14, 1932, pp. 385-386.

Zarco Cuevas 1932
E. J. Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el real de el Escorial 1575-1613,* Madrid 1932.

Planiscig 1933
L. Planiscig, *Ein Entwurf für den Triumphbogen am Castelnuovo zu Neapel*, in "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen", LIV, 1933, pp. 16-24.

Post 1933
C. R. Post, *The Hispano-Flemish Style in North Western Spain*, IV, Cambridge 1933.

Sánchez Cantón 1934
F. J Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid 1934.

Salmi 1934
M. Salmi, *Opere d'arte ignote o poco note. Aggiunte al Tre e al Quattrocento fiorentino*, in "Rivista d'arte", 16, 1934, pp. 65-76, 168-186.

Pudelko 1935
G. Pudelko, *The minor masters of the Chiostro Verde*, in "The art bulletin", 17, 1935, pp. 71-89.

Berenson 1936
B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con u indice dei luoghi*, Milano 1936.

Rotondi 1936
P. Rotondi, *ad vocem S. Marino*, in *Enciclopedia Italiana*, XXX, Milano 1936.

Pudelko 1937
G. Pudelko, *Ein Petrus-Martyr-Altar des Antonio Vivarini*, in "Pantheon", 20, 1937, pp. 283-286.

***Catalogue of An Exhibition* 1938**
Catalogue of An Exhibition of Italian Gothic and Early Renaissance Sculpture, catalogo della mostra (Detroit, Detroit Institut of Arts), a cura di W. Valentiner, Detroit 1938.

Filangieri Candida 1938
R. Filangieri Candida, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, II, *Il Castello Aragonese*, Napoli 1938.

Lazzareschi 1938
E. Lazzareschi, *Angelo Puccinelli e gli altri pittori lucchesi del Trecento*, in "Bollettino Storico Lucchese", 3, 1938, pp. 136-164.

Post 1938
C. R. Post. *A History of Spanish Painting*. Vol. 7, *The Catalan School in the Late Middle Ages*, Cambridge 1938.

Pudelko 1938
G. Pudelko, *The Master of the Bambino Vispo*, in "Art in America", XXVI, 1938, pp. 47-63.

Salmi 1938
M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Milano 1938.

Marinesco 1939
C. Marinesco, *Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)*, in "Revue Historique", 5, 1939, pp. 33-48.

Paatz-Paatz 1940-1954
W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen Von Florenz*, 6 voll., Frankfurt am Main, 1940-1954.

Middeldorf 1941

U. Middeldorf, *Dello Delli and the "Man of Sorrows" in the Victoria and Albert Museum*, in "The Burlington Magazine", 78, 1941, pp. 71-78.

Angulo Iñiguez 1942
D. Angulo Iñiguez, *Nuevas pinturas trecentistas toledanas*, in "Archivo Español de Arte y Arqueologia", 1942, pp. 316-319.

Carrilo de Huete 1946
P. Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, Madrid 1946.

Richardson 1946
E. P. Richardson, *St. Peter by Michele Giambono*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", 25, 3, 1946, pp. 58-59.

Brandi 1947
C. Brandi, *Giovanni di Paolo*, Firenze 1947.

Rubio 1947-1951
J. Rubio, *Alfonso el Magnanim Rey de Napoles i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio y Donatello*, in "Miscellanea Puig i Cadafalch", I, Barcellona, 1947-1951, pp. 29-31.

Sandberg Vavalà 1947
E. Sandberg Vavalà, *The reconstruction of a polyptych by Michele Giambono*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 10, 1947, pp. 20-26.

Duran i Sanpere 1947-1951
A. Duran i Sanpere, *La llegenda de l'arbre de la Creu a la Catedral de Barcelona*, in *Miscel.lania Puig i Cadafalch*, I, 1947-1951.

Fiocco 1948
G. Fiocco, *Le pitture venete del Castello di Konopiste*, in "Arte veneta", 2, 1948, pp. 20-25.

Sanpaolesi 1948
P. Sanpaolesi, *Brunellesco e Donatello nella Sacristia Vecchia di San Lorenzo*, Pisa 1948.

Longhi 1949
R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1959.

Ponticelli 1950
L. Ponticelli, *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, in "Commentari", 1, 1950, pp. 121-129, 187-189, 247-250.

Ponticelli 1951
L. Ponticelli, *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, in "Commentari", 2, 1951, pp. 51-55.

Rubió 1951
J. Rubió, *Alfons "El Magnànim", rei de Napoli, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello*, in Miscellània Puig i Cadafalch, Barcellona 1951, pp. 11-35.

Toesca 1951
P. Toesca, *Il Trecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1951.

Balogh 1953
J. Balogh, *Études sur la collection des Sculptures Anciennes du Musée des Beaux-Arts*, in "Acta Historiae artium, Academiae Scientiarum Hungaricae", II, 1953, pp. 71-114.

Milanesi 1954
G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 2 voll., Siena 1954.

Gudiol 1955a
J. Gudiol, *Juan de Sevilla, Juan de Peralta*, in "Goya", 5, 1955, pp. 258-265

Gudiol Ricart 1955b

J. Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispanico*, vol. IX, *Pintura gótica,* Madrid 1955.

Sapori 1955-1957
A. Sapori, *Storia interna della compagnia mercantile dei Peruzzi*, in *Studi di storia economica (Secoli XIII-XIV-XV)*, 3 voll., Firenze1955-1957.

Krautheimer 1956
L. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti,* Princeton 1956.

Pallucchini 1956
R. Pallucchini, *La pittura veneta del Quattrocento. Il Gotico Internazionale e gli inizi del Rinascimento*, Lezioni tenute all'Università di Bologna durante l'anno accademico 1955-1956, Bologna 1956.

Saralegui 1956
L. de Saralegui, *La pintura valenciana medieval. Los discipulos de Marcal de Sas. Miquel Alcaniz*, in "Archivo de Arte Valenciano", 1956, pp. 3-41.

Berenson 1957
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance,* 3 voll., 1957-1968, I, *Venetian school*, London 1957.

***Il Museo Correr* 1957**
Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo, a cura di G. Mariacher, Venezia 1957.

***Da Altichiero a Pisanello* 1958**
Da Altichiero a Pisanello, a cura di L. Magagnato, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, agosto-ottobre 1958), Venezia 1958.

Rothlisberger 1958-1959
M. Rothlisberger, *Studi su Jacopo Bellini*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 2, 1958-1959, pp. 43-89.

Fortuna 1961
A. M. Fortuna, *Altre note su Andrea del Castagno*, *I, Eugenio IV e gli affreschi di Santa Apollonia*, in "L'arte", 26, 60, 1961, pp. 165-176.

Ainaud Lasarte 1962
L. Ainaud Lasarte, *Grabado*, in "Ars Hispaniae" XVIII 1962, p. 246

Marcos Rodríguez 1962
F. Marcos Rodríguez, *Catálogo del Archivo catedralicio de Salamanca (siglos XII-XV)*, Salamanca 1962.

Pallucchini 1962
R. Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia 1962.

Berenson 1963
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissanc. Florentine School*, 2voll., London-New York 1963.

Berti 1964
L. Berti, *Masaccio*, Milano 1964.

Sanchez Canton 1964
F. J. Sanchez Canton, *Maestre Nicolás Francés*, Madrid 1964.

Longhi 1965
R. Longhi, *Un'aggiunta al "Maestro del Bambino Vispo"*, in "Paragone", XVI, 1965, 185, pp. 38-40.

Bellosi 1966
L. Bellosi, *La mostra di affreschi staccati al Forte del Belvedere*, in "Paragone", XVII, 1966, 201, pp. 73-79.

Fiocco 1966

G. Fiocco, *Il mito di Dello Delli*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 voll., Milano 1966, vol. 1, pp. 341-349.

Fossi Todorow 1966
M. Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966.

Hartt-Corti 1966
F. Hartt, G. Corti, *Andrea del Castagno, three disputed dates*, in "The art bulletin", 48, 1966, pp. 228-234.

Post 1966
C. R. Post. *A History of Spanish Painting*. Vol. 13, *The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*. Cambridge 1966.

Meiss 1967
M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry*, 2 voll, London 1967.

Pallucchini 1967
R. Pallucchini, *Giunte ai Vivarini*, in "Arte veneta. Rivista di Storia dell'Arte", 21, 1967, pp. 200-206.

Condorelli 1968
A. Condorelli, *Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino*, in "Commentari", 19, 1968, pp. 197-211.

De Bosque 1968
A. De Bosque, *Gli artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai re cattolici*, Milano 1968.

***Donatello e il suo tempo* 1968**
Donatello e il suo tempo, atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento (Firenze-Padova, 25 settembre -1 ottobre 1966), Firenze 1968.

Lisner 1968
M. Lisner, *Intorno al Crocifisso di Donatelo in Santa Croce*, in *Donatello e il suo tempo* 1968, pp. 115-129.

Pesenti 1968
F. R. Pesenti, *"Barnabas de Mutina pinxit in Janua". I polittici di Murcia*, in "Bollettino d'Arte", 53, 1968, pp. 22-27.

Hersey 1969
G. L. Hersey *The Arch of Alfons in Naples and its Pisanellesque design*, in "Master Drawings", VII, 1969, pagg. 16-24.

Klapisch-Zuber 1969
C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrara 1300-1600*, Parigi 1969.

Parronchi 1969
A. Parronchi, *Probabili aggiunte a Dello Delli scultore*, in "Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte", 8, 1969, pp. 103-110.

Beck 1970
J. Beck, *Jacopo della Quercia e il portale di S. Petronio a Bologna: ricerche storiche, documentarie e iconografiche*, Bologna 1970.

Cennini [s.d.], ed. 1970
C. Cennini, *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura di cenino Cennini*, a cura di F. Tempesti, Milano 1970.

Baxandall 1971, ed. 2018
M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. La scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Oxford 1971, ed. italiana, Milano 2018.

Beck 1971
J. H. Beck, *Masaccio's early career as a sculptor*, in "The Art Bulletin", 53, 1971, pp. 177 - 195.

Pane 1971
R. Pane, *Il centro antico di Napoli*, 3 voll., Napoli 1971.

Casalini 1971
E. Casalini, *Un Calvario a fresco per la Pietà di Dello Delli*, in *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Firenze 1971, pp. 11-24.

Silva Maroto 1971
P. Silva Maroto, *Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino*, in "Archivo Español de Arte", 44, 2001, pp. 155-164.

Zeri 1971
F. Zeri, *Un san Girolamo firmato di Giovanni d'Alemagna*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di A. Morassi*, Venezia 1971, pp. 40-49.

Fredericksen-Zeri 1972
B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge 1972.

Goñi Gaztanbide 1972
J. Goñi Gaztanbide, *Anaya y Maldonado, Diego de*, in Díccionario de Historia Ecclesiástica de España, I, Madrid 1972.

Hériard Dubreuil 1972
M. Hériard Dubreuil, *Juan de Peralta*, in "L'Oeil", 209 1972, p. 4-13.

Rubio y Carbonero 1972
I. Rubio y Carbonero, *El palacio de la Diputació provincial de Barcelona*. Barcelona 1972.

Silva Maroto 1972
P. Silva Maroto, *Pintura Hispanoflamenca en Àvila: Juan de Pinilla o el Maestro de San Marcial*, in "Archivo Español de arte y arqueologia", 177, 1972, pp. 33-41.

Hersey 1973
G. L. Hersey, *The Aragonese arch at Naples 1443-1475*, New Haven 1973.

Huter 1973
C. Huter, *The Ceneda Master – I*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 25-37.

Sánchez Martínez 1973
M. Sánchez Martínez, *Operaciones de los Peruzzi y Acciaiuoli en la Corona de Arago´n durante el primer tercio del siglo XIV*, in *La investigacio´n de la historia hispa´nica del siglo XIV: problemas y cue- stiones*, a cura di E. Sáez Sánchez, Barcellona 1973, pp. 285-312.

Zeri-Gardner 1973
F. Zeri, E. Gardner, *Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, Venetian School*, New York 1973.

Fremantle 1974
R. Fremantle, *An addition to Antonio Veneziano*, in "The Burlington Magazine", 1974, pp. 526-529.

Gudiol Ricart 1974
J. Gudiol Ricart, *Cataluña. Tierras de España*, 2 voll., Madrid 1974.

Huter 1974
C. Huter, *Panel Paintings by Illuminators. II. More Early Panels by the Ceneda Master*, in "Arte Veneta", XXVII, 1974, pp. 16-17.

Parronchi 1974
A. Parronchi, *La probabile fonte Quattrocentesca della prima Pietà di Michelangelo*, in "Michelangelo" 9, 1974, pp. 14-21.

Land 1974-1975
N. E. Land, *Michele Giambono, a catalogue raisonné*, Charlottesville, 1974-1975.

Bisogni 1975
F. Bisogni, *The Martyrdoms of St. Apollonia in Four Quattrocento Panels*, in "Studies in History of Art", 7, 1975, pp. 41-47.

Bologna 1975
F. Bologna, *Un altro pannello del "retablo" del Salvatore a Toledo. Antonio Veneziano o Gherardo Starnina?*, in "Prospettiva", 2, 1975, pp. 43-52.

Boskovits 1975a
M. Boskovits, *Il Maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz*, in "Paragone", 307, 1975, pp. 3-15.

Boskovits 1975b
M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370-1400*, Firenze 1975.

Catello-Catello 1975
E. Catello- C. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Cava dei Tirreni 1975.

Dubreuil 1975
M. H. Dubreuil, *Importance de la peinture valencianne autour de 1400*, in "Archivo de arte valenciano" 46, 1975, pp. 13-21.

Duran i Sanpere 1975
A. Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva Història. L'art i la cultura*, III, Barcelona, 1975.

Sanz Fuentes-Simó Rodríguez 1975
M. J. Sanz Fuentes, L. Simó Rodríguez, *Catálogo de documentos contenidos en los libros de cabildo del concejo de Sevilla*, Sevilla 1975.

Cómez Ramos 1976
R. Cómez Ramos, *Un maestro inédito del monasterio de San Isidoro del Campo*, in "Archivo Hispalense", LIX, 1976, pp. 141-142.

Piquero López 1976
M. Á. Piquero López, *Relación del Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas con la Capilla de San Blas de la catedral de Toledo y sus influencias italianas*, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973), Granada, 1976, I, pp. 441-448.

Sricchia Santoro 1976
F. Sricchia Santoro, *Sul soggiorno spagnolo di G. Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino Vispo*, in *Prospettiva*, 1976, 6, pp. 11-29.

Aggházy 1977
M. G. Aggházy, *Italian and Spanish sculpture*, Budapest 1977.

Bellosi 1977
L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, a cura di G. Chelazzi Dini, atti del convengo di studi (Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2-5 ottobre 1975), Firenze 1977, pp. 163-179.

Bologna 1977
F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.

Pane 1975-1977
R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano 1975-1977.

King 1977

D. King, *How many Apocalypse tapestries?*, in *Studies in Textile History: In Memory of Harold B. Burnham*, a cura di V. Gervers, M. Graves, et al., Toronto 1977, pp. 160-167.

Kruft-Malmanger 1977
H. W. Kruft, M. Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel: das Monument und seine politische Bedeutung*, Tübingen 1977.

Avril 1978
F. Avril, *L'enluminure à la Cour de France au XIV siécle*, Paris 1978.

Delaney 1978
B. J. Delaney, *Antonio Vivarini and the Florentine tradition*, in "Commentari d'Arte", 29, 1978, pp. 81-95.

***Il Museo Civico di Bassano del Grappa* 1978**
Il Museo Civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo, a cura di L. Magagnato, B. Passamani, Vicenza 1978.

***Lorenzo Ghiberti* 1978**
Lorenzo Ghiberti, 'materia e ragionamenti', catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Accademia e Museo di San Marco, 18 ottobre 1978 - 31 gennaio 1979), Firenze 1978.

Pettenati 1978
S. Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Torino 1978.

Syre 1979
C. Syre, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, in *Habelts Dissertationsdrucke*, Bonn 1979.

Cómez Ramos 1980
R. Cómez Ramos, *El Árbol de la Vida del monasterio de San isidoro del Campo*, in "Archivo Hispalense", 192, 1980, pp. 261-267.

Falcón 1980
T. Falcón, *La catedral se Sevilla. Estudio arquitectonico*, Sevilla 1980.

***La civiltà del cotto* 1980**
La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo, a cura di A. Paulucci, catalogo della mostra (Impruneta, maggio - ottobre 1980), Firenze 1980.

Morales 1980
A. J. Morales, *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, Valladolid 1980.

Pope-Hennesy 1980
J. Pope-Hennesy, *The Study and criticism of italian Sculpture*, Princeton 1980.

Volpe 1980
C. Volpe, *Paolo Uccello a Bologna*, in "Paragone Arte", 31, 1980, 365, pp. 3-28.

Saalman 1980
H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: the Cupola of Santa Maria del Fiore*, Londra 1980.

Avril 1981
F. Avril, *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, a cura di C. Siret, B. Donzet, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 octobre 1981-1er février 1982), Paris 1981.

La Misericordia 1981
La Misericordia di Firenze. Archivio e raccolta d'arte, a cura di M. Bietti, G. Gentilini, Firenze 1981.

Joubert 1981

F. Joubert, *L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie Historiéè,* in "Bulletin Monumental", 139, 1981, pp. 101-110.

Young 1981
E. Young, *Juan de Sevilla, Juan de Peralta and Juan de Burgos*, "Apollo", 227, 1981, pp. 5-9.

Beceiro Pita 1982
I. Beceiro Pita, *La biblioteca del conde de Benavente a mediados del siglo XV y su relacíon con la mentalidades y usos nobiliarios de la época*, in "En la España Medieval", 2, 1982, pp. 135-145,

Land 1982
N. E. Land, *The master of the San Marino Saints and other followers of Michele Giambono*, in "Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae Magyar Tudományos Akadémia", 28, 1982, pp. 23-38.

Tate 1982
R. B. Tate, *El tratado de la perfeccíon del triunfo militar de Alfonso de Palencia*, in *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula. In Honor of Franck Pierce*, Oxford 1982.

Medianero Hernández 1983
J.M. Medianero Hernández, *Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense, análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas*, in "Archivo hispalense", 66, 201, 1983, pp. 173-186.

Piquero López 1983
M. Á. Piquero López, *Retablo de Horcajo de Santiago*, in "Cuenca", 21-22, 1983, pp. 7-42.

van Waadenoijen 1983
J. van Waadenoijen, *Strarnina e il gotico internazionale a Firenze*, Firenze 1983.

Ángulo Iñiguez 1984
D. Angulo Iñiguez, *Libros corales de la Catedral de Sevilla. Siglos XV y XVI*, in *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, pp. 513-552.

Bellosi 1984
L. Bellosi, *Santa Maria Novella*, in "Prospettiva", 37, 1984, pp. 88-90.

Piquero Lopez 1984
M. Á, Piquero Lopez, *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, 2 voll., Toledo 1984.

Procacci 1984
U. Procacci, *Lettera a Roberto Salvini con vecchi ricordi e con alcune notizie di Lippo di Andrea modesto pittore del primo Quattrocento*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 213-226.

Serrera Contreras 1984
J. M. Serrera Contreras, *Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla*, in *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, pp. 353-404.

***Scultura dipinta* 1984**
Scultura dipinta. Maestri del legname e pittori a Siena 1250-1450, a cura di A. Bagnoli, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale 16 luglio – 31 dicembre 1987), Firenze 1984.

Boskovits 1985
M. Boskovits, *Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in "Paragone Arte", 36, 1985, 419/423, pp. 113-123.

Ruiz Ayúcar 1985
M. J. Ruiz Ayúcar, *El retablo de la iglesia de San Miguel de Arévalo y su restauración*, Ávila 1985.

Andújar Ortega 1986
L. Andújar Ortega, *Belmonte cuna de Fray Luis de Leon. Su Colegiata*, Cuenca 1986.

Colnaghi-Acton 1986

D. E. Colnaghi, H. M. M. Acton, *Colnaghi's dictionary of florentine painters from the XIII to the XVIII centuries*, Firenze 1986.

Díaz Padrón-Torné 1986
M. Díaz Padrón, A. Torné, *La crucifixión atribuida a Fernando Gallego del Museo del Prado, restituida al Maestro de Ávila*, en "Boletín del Museo del Prado", VII, 20, 1986, pp. 75-80.

Gudiol-Alcolea i Blanch 1986
J. Gudiol-S. Alcolea i Blanch, *Pintura Gótica catalana*, Barcelona 1986.

Manote Clivellés 1986
M. R. Manote Clivellés, *El contrato y el pleito de la Lonja entre Guillem Sagrera y el Colegio de mercaderes de Ciutat de Mallorca, Ciertos aspectos economicos*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, I, *Les hommes*, Colloque international, Centre National de la Recherche Scientifique (Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983), Paris 1986, p. 577-589.

Álvar Márquez 1987
C. Álvar Márquez, *Los artesanos del libro en la catedral Hispalense*, in "Archivo Hispalense", 215, 1987, pp. 3-36

Bologna 1987
F. Bologna, *L'arco di Alfonso d'Aragona nel Castelnuovo di Napoli*, in *L'Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona e il suo restauro*, Roma 1987, pp. 13-19.

Borngässer 1987
B. Borngässer, *Die Apsisdekoration der alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 31, 1987, 2/3, pp. 237-290.

Checa-Bozal 1987
F. Checa, V. Bozal, *El Grabado en España (siglos XV-XVIII)*, in "Summa Artis", XXXI, 1987, p. 44.

Dubreuil 1987
H. Dubreuil, *Valencia y el Gotico Internacional*, 2 voll., Valencia 1987.

Martínez Frías 1987
J. M. Martínez Frías, *El convento de Santa Isabel de Salamanca*, Salamanca 1987.

Navarro 1987
F. Navarro, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano 1987, II, pp. 444-477.

Rensi 1987
A. Rensi, *L'ospedale di San Matteo a Firenze, un cantiere della fine del Trecento*, in "Rivista d'arte", 39, 1987, pp. 83-145.

Serrera Contreras 1987
J. M. Serrera Contreras, *Un Cristo varón de dolores de Juan Sánchez de San Román. Juan Sánchez II, en el Prado*, in "Boletín del Museo del Prado", 23, 1987, pp. 75-84.

Silva Maroto 1988
P. Silva Maroto *Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca in* "Archivo español de arte", 61, 1988, pp. 271-289.

Bellosi 1989
L. Bellosi, *La Rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi,* a cura di G. Agostini, L. Ciammitti, atti del convegno (26-27 maggio 1987), Bologna 1989, pp. 3-24.

***Da Giotto al Tardogotico* 1989**
Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova dal Trecento alla prima metà del Quattrocento, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 29 giugno – dicembre 1989), Roma 1989.

Eisenberg 1989
M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1989.

Eisler 1989
C. T. Eisler, *The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings*, New York 1989.

***La scultura* 1989**
La scultura. Bozzetti in terracotta, piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo, a cura di G. Gentilini, C. Sisi (fa parte di *Collezione Chigi-Saracini*, vol. 4), Siena 1989

Lucco 1989
M. Lucco, *Venezia 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento,* a cura di M. Lucco, Milano 1989, pp. 13-48.

Luna 1989
J. J. Luna, *Maestro de Horcajo. La Natividad, y Cristo atado a la columna y Piedad*, in *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939*, Madrid, 1989, pp. 30-32.

Ruschi 1989.
P. Ruschi, *Una collaborazione ininterrotta. Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo*, in "Donatello Studien", 1989, pp. 68-89.

Álvarez Márquez 1990
M. del Carmen Álvarez Márquez, *Notas para la historia de la catedral de Sevilla nel primer tercio del siglo XV*, in "Laboratorio de Arte", 3, 1990, pp. 11-32.

Ainaud de Lasarte 1990
J. Ainaud de LAsarte, *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona 1990.

Cómez Ramos 1990
R. Cómez Ramos, *Imagen y símbolo en la Edad Media Andaluza*, Sevilla 1990.

Company 1990
X. Company, *La pittura Hispanoflamenca*, Valencia 1990.

Degenhart-Schmitt 1990
B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italianischen Zeichnungen 1300-1450. Venedig – Jacopo Bellini*, Berlin 1990.

Oliva Alonso-Tabales Rodríguez-Florentino Díaz 1990-1993
D. Oliva Alonso, M.Á. Tabales Rodríguez, Florentino Díaz, *Intervención Histórico arqueológica en el Cuartel del Carmen*, Sevilla 1990-1993.

Serrera Contreras 1990
J. M. Serrera Contreras, *La Virgen de la Antigua. Informes y restauraciones. Siglos XVIII-XIX*, in "Archivo hispalense", 223, 1990, pp. 171-177.

Torriti 1990
P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990.

Valdivieso 1990
E. Valdivieso, *Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Vrgen de la Antingua en la catedral de Sevilla*, in "Laboratorio de Arte", 3, 1990, pp. 109-122.

Condorelli 1991
A. Condorelli, *I contributi di Mario Salmi su Dello Delli e il retablo della cattedrale vecchia di Salamanca*, in *Mario Salmi. Storico dell'arte e umanista*, atti della giornata di studio (Roma, Palazzo Corsini, 30 novembre 1990), Spoleto 1991, pp. 141-149.

Cooper 1991
E. Cooper, *Castillos Señorales en la Corona de Castilla*, Salamanca 1991.

Gómez Moreno Martínez 1991
M. Gómez Moreno Martínez, *Sobre el Renacimiento en Castilla. Granada*, Granada 1991.

***Las edades del hombre* 1991**

Las edades del hombre: la musica en la iglesia de Castilla y León, catalogo della mostra, León 1991.

Sánchez 1991
D. Sánchez y Sánchez, *La catedral vieja de Salamanaca*, Salamanca 1991.

Sureda 1991
J. Sureda, *Maestro de la Pietà*, in *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*, Padova-Roma, 1991, pp. 21- 23, 56.

Terés i Tomàs 1991
M. R. Terés i Tomàs, *Obres del segle XV a la catedral de Barcelona. La costrucció de la Sala Capitular*. in "Lambard" 6, 1991, pp. 389-413.

Almeida Cuesta 1992
H. Almeida Cuesta, *Historia de Cantalapiedra*, Salamanca 1992.

Benati 1992
D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992.

Borsi-Borsi 1992
F. Borsi, S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1992.

Herrero Sánchez 1992
J. Herrero Sánchez, *Sevilla medieval*, in *Historia de la iglesia de Sevilla*, Sevilla 1992, pp. 101-295.

Montagnes 1992
B. Montagnes, *Prophetisme et eschatology dans la predication medionale de Saint Vincent Ferrier*, in *Fin du Monde et signes des temps, visionnaires et prophètes en France Meridionale*, Toulose 1992, pp. 331-349.

Pesaro 1992
C. Pesaro, *Michele Giambono*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 18, 1992, pp. 13-69.

Vaccari-Agosti-Morandei 1992
M. G. Vaccari, G. Agosti, R. Morandei, *Crocifissione. Attr. al maestro di Santa Maria Nuova (Dello Delli, Firenze 1403 - Spagna 1460/70?)*, in "OPD restauro", 4, 1992, pp. 175-179.

Valdivieso 1992
E. Valdivieso, *HIstoria de la pintura sevillana*, Sevilla 1992.

Anderson 1993
B. C. Anderson, *A Fifteenth-century illumination ant the work of Pedro de Toledo*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", 21, 1993, pp. 11-28.

Caglioti 1993
F. Caglioti, *Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore: la 'Madonna' di casa Caffarelli*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 2-27.

Domínguez Casas 1993
R. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid 1993.

Joannides 1993
P. Joannides, *Masaccio e Masolino a complete catalogue*, London 1993.

Laguna Paúl 1993
M.T. Laguna Paúl, *Pedro de Toledo y la iluminación de un misal sevillano del siglo XV*, in "Laboratorio de Arte", 6, 27-66.

Lloyd 1993
C. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*. Chicago, 1993, pp. 296-299.

Nieto Soria 1993a
J. M. Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastamara*, Madrid 1993.

Nieto Soria 1993b
J. M. Nieto Soria, *Iglesia y Genesis del Estado Moderno en Castilla (1369-1480)*, Madrid 1993.
Pope-Hennessy 1993
J. Pope-Hennessy, *Donatello scultore*, Torino 1993.

Rosenauer 1993
A. Rosenauer, *Donatello*, Milano 1993.

Terés i Tomàs 1993
M. Rosa Terés i Tomàs, *Antoni Canet, un artista itinerant a la catedral de BArcelona*, in "D'Art", 19, 1993, pp. 65-84.

Valero Molina 1993
J. Valero Molina, *Acotacions cronologiaues i nous mestres a l'ora del claustre de la cattedrale*, in "D'Art", 19, 1993, pp. 29-41.

Catedra 1994
P. M. Catedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca 1994.

Concioni-Ferri-Ghilanducci 1994
G. Concioni, C. Ferri, C. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994.

Cruz Valdovino 1994
J. M. Cruz Valdovinos, *Sobre el maestro de Àvila (pinturas inéditas de Juan Rodriguez fechadas en 1479)*, in "Anales de la Historia del Arte", 4, 1994, pp. 559-564.

Hunt 1994
E.S. Hunt, *The Medieval Super-Companies: A Study of the Peruzzi Company of Florence*, Cambridge 1994.

Pacciani 1994
R. Pacciani, *Testimonianze per l'edificazione della basilica di San Lorenzo a Firenze, 1421-1442*, in "Prospettiva", 75/76, 1994, pp. 85-99.

***Painting and illumination* 1994**
Painting and illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450, a cura di L. Kanter, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 17 novembre 1994 – 26 febbraio 1995), New York 1994.

Santi 1994
B. Santi, *Don Romualdo di Candeli, scultore camaldolese del Quattrocento*, in "Arte Cristiana", 82, 1994, pp. 365-370.

Carmona Ruiz 1995
M. A. Carmona Ruiz, *Usurpaciones de tierras y derechos comunales en Sevilla y su "tierra" durante el siglo XV*, Madrid, 1995.

Jiménez Martín 1995
A. Jiménez Martín, *Mezquita de Sevilla*, in *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, Sevilla 1995, pp. 149-160.

Medianero Hernández 1995
J. M. Medianero Hernández, *García Fernández, el primer pintor andaluz de nombre conocido con obra firmada*, in "Atrio", 7, 1995, pp. 7-19.

Panera Cuevas 1995
F. J. Panera Cuevas, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca 1995.

Verdon 1995
T. Verdon, *"Struttura sì grande, erta sopra e' cieli". La Cupola e la città nel 1400*, in *Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze. 4. La cupola di Santa Maria del Fiore*, a cura di T. Verdon, Firenze 1995, pp. 9-32.

Cordellier 1996
D. Cordellier, *Note su alcuni taccuini e gruppi di disegni smembrati*, in *Pisanello* 1996a, pp. 487-497.

Gemäldegalerie Berlin 1996
Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis, Berlin 1996.

Manote 1996
M. R. Manote Clivilles, *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera,* Barcelona 1996.

Muel 1996
F. Muel, *Front and Back: Tapestry of the Apocalypse at Angers,* Nantes 1996.

***Orsanmichele a Firenze* 1996**
Orsanmichele a Firenze, a cura di D. Finiello Zervas, 2 voll., Modena 1996.

***Pisanello* 1996a**
Pisanello, a cura di P. Marini, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996), Milano 1996.

***Pisanello* 1996b**
Pisanello. Le peintre aux sept vertus, a cura di D. Cordellier, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 6 maggio - 5 agosto 1996), Parigi 1996.

Respaldiza Lama 1996
P. J. Respaldiza Lama, *El Monasterio cistercense de San Isidoro del Campo*, in "Laboratorio de Arte", 9, 1996, pp. 23-47.

Spiazzi 1996
A. M. Spiazzi, *L'oreficeria a Venezia e nel Veneto tra Gotico e Rinascimento*, in *Pisanello* 1996a, pp. 352-357.

Suñe Muñoz 1996
L. Suñe Muñoz, *La llegenda de l'arbre de la Creu al claustre de la catedral de Barcelona*, in "Lambard", 9, 1996, pp. 231-256.

Angelelli 1997
W. Angelelli, *Franceschi, Francesco dei*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani,* vol. 49, 1997.

De Marchi 1997
A. De Marchi, *Antonio Vivarini*, in *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti,* a cura di A. De Marchi, Milano 1997, pp. 354-356.

Laguna Paúl 1997
T. Laguna Paúl, *Notas de pintura gótica sevillana. El testimonio de Luca Valdés*, in "Laboratorio de Arte", 10, 1997, pp. 63-79.

Leoncini 1997
A. Leoncini, *L'Ultimo Mangia*, in *Il Mangia ritrovato. Storia di una statua senese e del suo restauro*, Siena 1997, pp. 13-14.

Marchena Hidalgo 1997
R. Marchena Hidalgo, *La obra de Nicolás Gómez, pintor y miniaturista del siglo XV*, in "Laboratorio de Arte", 10, 1997, pp. 373-389.

Manote Clivilles 1997
M. R. Manote Clivilles, *Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo. I modelli politico istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume*, a cura di G. D'Agostino, G. Buffardi, atti del XVI congresso internazione di storia della Corona d'Aragona (Napoli, Caserta, Ischia, 18-24 settembre 1997), Napoli 2000, II, pp. 1729-1743.

Monsalvo Antón 1997
J. M. Monsalvo Antón, *La sociedad concejil de los siglos XIV y XV. Caballeros y pecheros (en Salamanca y en Ciudad Rodrigo)*, in *Historia de Salamanca*, a cura di J. L. Martín Rodríguez, 5 voll, Salamanca 1997, II, *Edad Media*, a cura di J. M. Mínguez Fernández, pp. 387-478.

Torres Fontes- Torres Fontes-Suárez 1997
J. Torres Fontes, C. Torres Fontes-Suárez, *Los retablos de Bernabé deMódena en la Catedral de Murcia y sus donantes*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", LXXXIV, 1997, pp. 89-116.

Gómez-Ferrer Lozano 1997-1998
M. Gómez-Ferrer Lozano, *La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV. El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea*, in "Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte", IX-X, 1997-1998, pp. 91-106.

Alcoy-Miret 1998
R. Alcoy, M. M. Miret, *Joan Mates pintor del gótic internacional*, Barcelona 1998.

Bellosi 1998
L. Bellosi, *Filippo Brunelleschi e la scultura*, in "Prospettiva", 91-92, 1998, pp. 58-69.

De Marchi 1998a
A. De Marchi, *Gherardo Starnina*, in *Sumptuosa tabula picta* 1998, pp. 260-265.

De Marchi 1998b
A. De Marchi, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta* 1998, pp. 400-425.

Franco 1998
T. Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padova 1998.

Galli 1998
A. Galli, *Nel segno di Ghiberti*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998, pp. 87-108.

Gonzales Palacios 1998
A. Gonzales Palacios, *Trattato di Lucca. Il Maestro del Bambino Vispo ovvero Starnina,* in *Sumptuosa Tabula Picta* 1998, pp. 22-25.

Jolly 1998
A. Jolly, *Madonnas by Donatello and his circle*, Frankfurt 1998.

***La Libreria Piccolomini* 1998**
La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, a cura di S. Settis, A. Angelini, G. Roli, Modena 1998.

Recio Mir 1998
A. Recio Mir, *Asensio de Maeda y la transformación de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla (1578-1601)*, in "Cuadernos de arte de la Universidad de Granada", 29, 1998, pp. 51-67.

Respaldiza Lama 1998
P. J. Respaldiza Lama, *Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo*, in "Laboratorio de Arte", 11, 1998, pp. 69-99.

***Sumptuosa tabula picta* 1998**
Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento, a cura di M. T. Filieri, catalogo della mostra (Lucca, Museo di Villa Guinigi, 28 marzo-5 luglio 1998), Livorno 1998.

Valero Molina 1998
Valero Molina, *L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral*, in "Lambard", 11, 1998, pp. 87-109.

Di Battista 1998-1999
R. Di Battista, *La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli*, in "Annali di Architettura", 10-11, 1998-1999, pp. 7-21.

de Terán Sánchez 1999
A. C. de Terán Sánchez, *El Mayordomazgo perpetuo del concejo de Sevilla*, in "Aragón en la Edad Media", 14-15, 1, 1999, pp. 303-312.

Eslava Blasco 1999
R. Eslava Blasco, *La tabla de la Virgen de la leche de Ademuz*, in "Ababol", 19, 1999, pp. 26-37.

Español 1999
F. Español, *Entorn dels Claperos? Santa Eulàlia*, in *La Barcelona Gòtica*, Barcelona 1999, pp. 177-178.

Valero Molina 1999
J. Valero Molina, *Julià Nofre y la escultura del gotico internacional florentino en la Corona de Aragon*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte", IX, 1999, pp. 59-76.

Ar Mir 2000
Ar Mir, *La Llegada del Renacimiento a Sevilla: el proyecto del cardenal Hurtado de Mendoza para la capilla de la Antigua de la Catedral*, in "Archivo Español de Arte", 290, 2000, pp. 182-190.

Cavazzini 2000
L. Cavazzini, *Un nuovo protagonista per la scultura tardogotica padana. Alberto da Campione tra Como, Milano e Bologna*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 2-29.

Christe 2000
Y. Christe, *Il giudizio universale nell'arte dle Medioevo,* ed. italiana a cura di M. G. Balzarini, Milano 2000.

Condorelli 2000
A. Condorelli, *Gherardo di Jacopo, detto lo Starnina*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 53, 2000, *ad vocem.*

Ferre i Puerto 2000
J. Ferre i Puerto, *Jacomart, lo feel pintor d'Alfons el Magnànim: puntualitzacions a l'obra valenciana*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso II el Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume*, atti del Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Napoli 1997), Napoli 2000, vol. 2, pp. 1681-1686.

García Marsilla 2000
J. V. García Marsilla, *La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Afonso el Magnánimo, (Valencia 1425-1428)*, in Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, Napoli 2000, pp. 1705-1718.

Grossi 2000
M. L. Grossi, *Le botteghe fiorentine nel catasto del 1427*, in "Ricerche storiche", 30, 2000, 1, pp. 3-55.

***Il Museo di Stato* 2000**
Il Museo di Stato della Repubblica di San Marino, a cura di P. G. Pasini, Milano 2000.

Liscia Bemporad 2000
D. Liscia Bemporad, *Nicola da Guardiagrele e Lorenzo Ghiberti*, in "Medioevo e Rinascimento", XIV, 2000, pp. 167-182.

Manote Clivelles 2000
M. R. Manote Clivelles, *Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnánim a la corte de Nápoles*, in *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso II il Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli influssi sulla società e sul costume*, Napoli 2000, pp. 1729-1743.

Martínez Frías 2000
J. M. Martínez Frías, *La Salamanca oculta: vida y arte en el convento de Santa Isabel*, Salamanca 2000.

Monciatti 2000

A. Monciatti, *Per la "piccola rinascita" del mosaico nella Firenze di inizio Quattrocento. La "Madonna col Bambino" della Sala degli Otto in Palazzo Vecchio*, in "Prospettiva", 97, 2000, pp. 45-50.

Panera Cuevas 2000a
F. Panera Cuevas, *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca 2000.

Panera Cuevas 2000b
F. J. Panera Cuevas, *La restauración del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid 2000.

Vaquer 2000
P. P. Vaquer, *La Lonja de Palma de Mallorca. El alma de la razón,* in *La Lonja un monumento del II para el III milenio*, a cura di S. Lara Ortega, Valencia, 2000.

Campos y Fernandez 2001
F. J. Campos y Fernandez de Sevilla, *Los frescos de la sala de Batallas*, in *El monasterio del Escorial y la pintura*, Madrid 2001.

Condorelli 2001
A. Condorelli, *La leyenda del "Mestre" Riquart y de Ricardo Quartararo*, in "Archivo Español de Arte", LXXIV, 2001, p. 285-191.

***Earth and fire* 2001**
Earth and fire. Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova, a cura di B. Boucher, catalogo della mostra (Huston, Museum of Fine Arts, 18 novembre 2001-3 febbraio 2002; London, Victoria and Albert Museum, 14 marzo-7 luglio 2002), New Haven 2001.

***El Renacimiento Mediterráneo* 2001**
El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, a cura di M. Natale, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio-6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio-2 settembre 2001), Madrid 2001.

Franci 2001
A. Franci, *Giuliano di Nofri scultore fiorentino*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 45, 2001 (2002), pp. 431-468.

Heines 2001
M. Haines, *Ghiberti's trip to Venice*, in *Coming out...a Festschrift for John Shearman*, Cambridge 2001, pp. 57-63.

Petriboni-Rinaldi 2001
M. Petriboni, P. Rinandi, *Priorista. 1407-1459*, Roma 2001.

Pisani 2001
L. Pisani, *Pittura tardogotica a Firenze negli anni trenta del Quattrocento. Il caso dello pseudo-Ambrogio di Baldese*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 45, 2011 (2002), pp. 1-36.

Silva Maroto 2001
P. Silva Maroto, *El arte en Espana en la epoca del primer Marqués de Santillana*, in *El Marqués de Santillana (1398-1458). Los albores de la España Moderna, III. El Humanista*, a cura di J. Yarza Luaces, San Sebastián 2001, pp. 155-192.

Vinatea 2001
P. Vinatea, *La muerte asaetando al género humano*, in *Del Amor y la Muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra (Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, luglio-ottobre 2001; Biblioteca Nacional, febbraio-aprile 2001), Barcelona 2001, pp. 182-183.

Bellosi 2002
L. Bellosi, *Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, a cura di Id., con la collaborazione di A. Galli, C. Cavazzini, catalogo della mostra (S. Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre – 21 dicembre 2002), Milano 2002, pp. 14-51.

Bellucci 2002

R. Bellucci, *The Carnesecchi altarpiece*, in *The panel paintings of Masolino and Masaccio: the role of tecnique*, a cura di C. B. Strehlke, Milano 2002, pp. 81-87.

Bosckovits 2002
M. Boskovits, *Appunti sugli inizi di Masaccio e sulla pittura fiorentina del suo tempo*, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, a cura di Id., con la collaborazione di A. Galli, C. Cavazzini, catalogo della mostra (S. Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre - 21 dicembre 2002), Milano 2002, pp. 53-75.

Cavazzini-Galli 2002
L. Cavazzini, A. Galli, *Scultura in Piemonte tra Gotico e Rinascimento. Appunti in margine a una mostra e nuove proposte per il possibile Jan Prindall*, in "Prospettiva", 103-104, 2002, pp. 113-132.

Cerutti 2002
V. Cerutti, *Gli abiti di una corte celeste del Quattrocento: l'iconografia del Paradiso nel "Giudizio Universale" di Giovanni di Paolo*, in "Iconographica", 1, 2002, pp. 107-126.

García-Frías Checa 2002
C. García-Frías Checa, *Artisti genovesi nella pittura decorativa del monastero di San Lorenzo all'Escorial*, in *Genova e la Spagna, opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. Luis Colomer, C. Di Fabio, Milano 2002, pp. 138-143.

Gnaccolini 2002
L. P. Gnaccolini, *L'Annunciazione di Jacopo Bellini in Sant'Alessandro a Brescia. Considerazioni in margine a un restauro*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini, restauri*, a cura di M. Capella, atti del seminario internazionale di studi, Milano 2002, pp. 67-90.

***Pintura europea* 2002**
Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia, a cura di F. Benito Domenech, J. Gómez Frechina, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, ottobre 2002 – gennaio 2003; Alicante, Museo de Bellas Artes, 25 marzo-4 maggio 2003), Valencia 2002.

Rensi 2002
A. Rensi, *Interventi architettonici del primo Quattrocento nello Spedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze, episodi di committenza*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2002, pp. 62-77.

Serra Desfilis 2002
A. Serra Desfilis, *Tracce e cammini incerti lungo i mari..Note sulle relazioni pittoriche fra Genova e la Spagna nei seco-li XI e XV*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti (Genova e l'Europa, 1)*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2002, pp. 31-47.

Boskovits-Brown 2003
M. Boskovits, D. A. Brown, *The Collection of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue National Gallery of Art, Washington, Italian Paintings of the Fifteenth Century*, Washington 2003.

Carbonell i Buades 2003
M. Carbonell i Buades, *Marc Safont (ca. 1385-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per a un esbós biogràfi*c, in "Estudis històrics i documents dels arxius de protocols", 21, 2003, pp. 181-226.

De Marchi 2003
A. De Marchi, *"Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 27, 2003, pp. 71-100.

***El Árbol de la Vida* 2003**
Las Edades del Hombre. El Árbol de la Vida, catalogo della mostra (Segovia 2003), Salamanca 2003.

Ferre Puerto 2003
J. Ferre Puerto, *Presència de Jaume Huguet a València. Novetates sobre la formació artistica del pintor*, in "Ars Longa", 12, 2003, pp. 27-32.

Frosinini 2003

C. Frosinini, *Chiostro Verde*, in *Il complesso di Santa Maria Novella*, a cura di M. Gregori, L. Sebregondi, Firenze 2003, pp. 27-39.

Holgate 2003
I. Holgate, *Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the Early History of the Ovetari Chapel*, in "Artibus et Historiae", 24, 2003, 47, pp. 9-29.

***La pintura gótica* 2003**
La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época, a cura di F. Ruiz i Quesada, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9 giugno – 31 agosto 2003), Barcelona 2003.

McAlister 2003
A. A. McAlister, *Narrative and Allegory in The Genesys Fresco Cycle in the chiostro Verde, Santa Maria Novella, Florence*, Phd dissertation, University of Georgia, Athens 2003.

Sabater Rebassa 2003
T. Sabater Rebassa, *Escultura y decoración arquitectónica en el siglo XV: el interior de la Lonja de Palma*, in *Corrispondencia e integratión de las artes*, a cura di I. Coloma Martín, J. A. Sánchez López, XIV Congreso Español de Historia del Arte (Málaga, 18-21 settembre 2002), Malaga 2003, pp. 169-179.

Silva Maroto 2003
P. Silva Maroto, *La pintura hispano flamenca en Castilla*, in *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, a cura di F. Rui i Quesada, R. Alcoy, S. Alcolea, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio - 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno - 31 agosto 2003), Barcellona 2003, pp. 77-86.

Terés i Tomàs 2003
M. R. Terés i Tomàs, *Les obres de la catedral de Barcelona i la intervenció de Francesc Marata, un escultor del gòtic internacional*, in "Barcelona quaderns d'història", 8, 2003, pp. 201-226.

Vicens Vives 2003
J. Vicens Vives, *Juan II de Aragón (1398-1479). Monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Pamplona 2003.

Cavazzini 2004
L. Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004.

Cerutti 2004
V.Cerutti, *L' iconografia del Giudizio Universale a Siena nel Medioevo*, in "Bullettino senese di storia patria", 110, 2003 (2004), pp. 159-195.

Ibáñez Martínez 2004
P. M. Ibáñez Martínez, *Anónimo. Maestro de Horcajo y taller de Rodríguez de Toledo. Cuatro tablas de un retablo procedente de Horcajo de Santiago*, in *Arte en el Tiempo. Obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*, Cuenca, 2004, pp. 76-81.

Ladero Quesada - Cantero Montenegro 2004
M. A. Ladero Quesada- M. Cantero Montenegro, *El tesoro de Enrique IV en el Alcázar de Segovia*, in "Historia. Instituciones. Documentos", 31, 2004, pp. 307-351.

Luis García 2004
E. Luis García, *Los libros de Isabel la Católica. Arquelogía de un patrimonio escrito*, Madrid 2004.

***Restituzioni* 2004**
Restituzioni. Tesori d'arte restaurati, a cura di Carlo Bertelli, Vicenza 2004.

Strehlke 2004
C. B. Strehlke, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004.

Testigos 2004
Testigos. Las Edades del Hombre, Santa Apostólica Iglesia Catedral, Avila 2004, catálogo de la exposición, Avila 2004.

Yerza Luaces 2004
J. Yerza Luaces, *La nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid 2004.

Bambach 2005a
C. Bambach, *Christ at the Column. A new acquisition for the Metropolitan Museum of Art*, in "Apollo", 161, 2005, 516, pp. 42-49.

Bambach 2005b
C. Bambach, *The Delli brothers: three Florentine artists in fifteenth Century Spain*, in "Apollo", 161, 2005, 517, pp. 75-83.

Cadei 2005
A. Cadei, *Nicola da Guardiagrele un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Milano 2005.

Company-Aliaga-Tolosa-Framis 2005
X. Company, J. Aliaga, L. Tolosa, M. Framis, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, Valencia 2005.

Condorelli 2005
A. Condorelli, *El hallazgo de los frescos de Paolo de San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano*, in "Archivo Español de Arte", LXXVIII, 2005, 310, pp. 175-201.

Galli 2005
A. Galli, *Lorenzo Ghiberti*, Roma 2005.

Kanter 2005
L. Kanter, *Beato Angelico: The early works (about 1410-1421)*, in *Fra Angelico*, a cura di L. Kanter, P. Palladino, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 26 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), New York 2005, pp. 3-24.

Ladero Quesada 2005
M. A. Ladero Quesada, *Capilla, joyas y armas, tapices y libros de Enrique IV de Castilla*, in "Acta historica et archaeologica mediaevalia", 26, 2005, pp. 851-874.

***La Capilla de San Blas* 2005**
La Capilla de San Blas de La Catedral de Toledo, in "Cuadernos de Restauración de Iberdrola", XI, Toledo 2005.

***La memoria recobrada* 2005**
La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI, a cura di F. Benito Domenech, J. Gómez Frechina, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 27 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006; Salamanca, Caja Duero, 9 febbraio – 19 marzo 2006), Valencia 2005.

Sebregondi 2005
L. Sebregondi, *San Jacopo in campo Corbolini a Firenze. Percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005.

Butzek 2006
M. Butzek, *Der Dom S. Maria Assunta*, 2006.

Carrasco Manchado 2006
A. I. Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad. Propaganda y representación en el conflicto sucesorio,* Madrid 2006.

Company 2006a
X. Company, *Ángeles de azul y oro en la Catedral de Valencia. Estudio histórico y análisis estilístico*, in Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia: estudios previos, Valencia, Generalitat Valenciana,

Company 2006b
X. Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis del Renaixment a Espanya*, Gandia 2006.

Company 2006c
X. Company, *Problemi di pittura valenzana del secolo XV: Jacomart y Reixac*, in *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, a cura di M. A. Malleo, Palermo 2006, pp. 45-65.

***Gentile da Fabriano* 2006**
Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile - 23 luglio 2006), Milano 2006.

Jiménez Martín 2006
A. Jiménez Martín, *Las fechas de las Formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval*, in *La Catedral Gótica de Sevilla. Fundacíon y fábrica de la obra nueva*, Sevilla 2006, pp. 15-102.

Lenza 2006
A. Lenza, *Regesto documentario*, in *Lorenzo Monaco* 2006, pp. 323-324.

***Lorenzo Monaco* 2006**
Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento, a cura di D. Parenti, A, Tartuferi. catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 9 maggio - 24 settembre 2006), Firenze 2006.

Marchena Hidalgo 2006
R. Marchena Hidalgo, *Nicolás Gómez ilustrador de los libros de la Reina Católica*, in "Laboratorio de Arte", 19, 2006, pp. 31-48.

Miquel Juan 2006
M. Miquel Juan, *Miquel Alcanýs, pintor itinerante de la Corona de Aragón*, in XVI Congreso Español del Arte, Palmas de Gran Canaria 2006, pp. 367-373.

Silva Maroto 2006
P. Silva Maroto, *Una familia de artistas florentinos en Castilla en el siglo XV. Dello Delli, Nicolas Fiorentino y Sansón Fiorentino*, in *Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, a cura di R. Di Paola, A. Antoniutti, M. Gallo, atti dei convegni internazionali di studi (2003-2004), Roma 2006, pp. 285-306.

Alcoy i Pedrós 2007
R. Alcoy i Pedrós, *Talleres y Dinámicas de la pintura del Gótico internacional en Cataluña*, in *La pintura gótica durante el siglo XV en tierra de Aragón y en otros territorios peninsulares*, a cura di M. del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza 2007, pp. 139-205.

Aliaga Morell 2007
J. Aliaga Morell, *El taller de Valencia en el Gótico internacional*, in *La pintura gótica durante el siglo Xv en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, a cura di M. del Carmen çacarra Ducay, Zaragoza 2007, pp. 207-242.

Álvarez Álvarez 2007
C. Álvarez Álvarez, *Los infantes de Aragón*, in *Historia de España de la Edad Media*, a cura di V. A. Alvarez Palenzuela, Barcelona 2007 [2002], Barcelona 2007, pp. 727-744.

Battle 2007
C. Battle, *Triunfo nobiliario en Castilla y revolución en Cataluña*, in *Historia de España de la Edad Media*, a cura di V. A. Alvarez Palenzuela, Barcelona 2007 [2002], pp. 745-774.

Bernacchioni 2007
A. M. Bernacchioni, *Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino*, in *Intorno a Lorenzo Monaco*, a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 44-55.

Caballero Escamilla 2007
S. Caballero Escamilla, *Sobre al Maestro de Ávila y el Tríptico del Nacimiento*, in "Revista Goya", nn. 319-320, 2007, pp. 299-312.

***Campin in context* 2007**

Campin in Context: peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375–1445, a cura di L. Nys, M. Beyen, actes du colloque international (Tournai, Maison de la Culture, 30 mars - 1er avril 2006) Tournai 2007.

Cañas Gálvez 2007
F. de Paula Cañas Gálvez, *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla, 1418-1454,* Madrid 2007.

Donati 2007
G. Donati, *Lucca al tempo di Paolo Guinigi: una guida nel mondo di Paolo Guinigi, Signor di Lucca nel primo Quattrocento*, Lucca 2007.

Felici-Pini-Vigna 2007
A. Felici, S. Pini, A. Vigna, *Il Chiostro Verde nel complesso di Santa Maria Novella: storia e restauri,* in "OPD restauro", XIX, 2007(2008), pp. 13-48.

Gómez Frechina 2007
J. Gómez Frechina, *Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, in *La Impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV - XVI*, a cura di F. B. Doménech- J. Gómez Frechina, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 marzo-24 aprile 2007), Valencia 2007, pp. 17-51.

Gutiérrez Baños 2007
F**.** Gutiérrez Baños, *La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV: la recepción de las corrientes internacionales*, in *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, a cura di M. del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza 2007, pp. 87-138.

Jiménez Martín 2007
A. Jiménez Martín, *Las fechas de las formas. Seleccíon crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval*, in *La Catedral Gótica de Sevilla* 2007, pp. 15-102.

***La Catedral Gótica de Sevilla* 2007**
La Catedral Gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva, a cura di J. Jiménez Martín, A. Collantes de Terán Sánchez, J. C. Rodriguez Estévez, F. Pinto Puerto, J. A. Ruiz de la Rosa, A. L. Ampliato Briones, Sevilla 2007.

Manote Clivilles 2007
M. R. Manote i Clivillés, *Pere Joan*, in *L'Art Gótic a Catalunya. Esclutura*, a cura di A. Pladevall i Font, 2 voll., Barcelona 2007, p. 132.

Marchena Hidalgo 2007a
R. Marchena Hidalgo, *El pintor, iluminador e ilustrador de libros Nicolás Gómez*, Sevilla 2007.

Marchena Hidalgo 2007b
R. Marchena Hidalgo, *La iluminación en Sivilla a lo largo del siglo XV*, in "Laboratorio de Arte", 20, 2007, pp. 9-30.

Miquel Juan 2007
M. Miquel Juan, *Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale*, in *Intorno a Lorenzo Monaco*, a cura di D. Parenti, A. Tartuferi, Livorno 2007, pp. 32-43.

***La Impronta Florentina* 2007**
La Impronta Florentina y Flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI, a cura di F. B. Doménech, J. Gómez Frechina, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 3 marzo- 24 aprile 2007), Valencia 2007.

Navarro Saínz 2007
J. M. Navarro Saínz, *El concejo de Sevilla en el reinado de Isabel I (1474-1504)*, Sevilla 2007.

Rebollo Gutiérrez 2007
C. Rebollo Gutiérrez, *Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estato de la cuestión*, in "De arte. Revista de Historia del Arte", 6, 2007, pp. 107-130.

Rodríguez Estévez 2007
J. C. Rodríguez Estévez, *Los cotructores de la catedral*, in *La Catedral Gótica de Sevilla* 2007, pp. 149-207.

Ruiz Quesada 2007
F. Ruiz Quesada, *Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña*, in *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de y en otros territorios peninsulares*, a cura di M. C. Lacarra Ducay, Zaragoza 2007, pp. 243-298.

Valero Molina 2007
J. Valero Molina, *La catedral de Barcelona*, in *L'*Art Gòtic *a Catalunya – Escultura*, 2 voll., a cura di M. R. Manote, M. R. Teres, Barcelona 2007, II, pp. 232-235.

Bellucci 2008
R. Bellucci, *La cappella Carnesecchi a Santa Maria Maggiore a Firenze un problema di collaborazione tra Paolo Uccello, Masolino e Masaccio*, in *Masolino. Storie di San Giuliano*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Firenze 2008, pp. 21-33.

Bormand 2008
M. Bormand, *Donatello. La Vierge et l'Enfant; deux reliefs en terre cuite*, Paris 2008.

Cornudella y Carré 2008
R. Cornudella y Carré, *El Mestre de la Porciúncola i la pintura valenciana del seu temps*, in "Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya", 9, 2008, pp. 83-111.

Fattorini 2008
G. Fattorini, *Jacopo della Quercia e l'inizio del Rinascimento a Siena*, Milano-Firenze 2008.

Frommel 2008
C. L. Frommel, *Alberti e la porta trionfale di CAstel Nuovo a Napoli*, in "Annali di architettura", 20, 2008, pp. 13-36.

Hudson 2008
H. Hudson, *Paolo Uccello, artist of the Florentine Renaissance Republic*, Saarbrücken 2008.

***La Madonna di Fiesole* 2008**
La Madonna di Fiesole. Scoperta e restauro di un capolavoro, a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Firenze 2008.

Medianero Hernández 2008
J. M. Medianero Hernández, *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana" de Sevilla*, Sevilla 2008.

***Nicola da Guardiagrele* 2008**
Nicola da Guardiagrele orafo tra Medioevo e Rinascimento; le opere, i restauri, a cura di S. Guido, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, 28 ottobre - 8 dicembre 2008; Chieti, Museo Nazionale Archeologico di Villa Frigeri, 17 dicembre 2008 - 30 gennaio 2009; L'Aquila, Museo Nazionale del Castello Cinquecentesco, 6 febbraio - 15 marzo 2009), Assisi 2008.

Valero Molina 2008
J. Valero Molina, *Presencia y actividad de escultores italianos en la Barcelona del siglo XV*, in *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red*, (XV Congreso nacional de historia del arte, CEHA, Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004), Palma de Maiorca 2008, pp. 197-208.

Vicente Baz 2008
R. Vicente Baz, *Los libros de Actas Capitulares de la catedral de Salamanca (1298-1489*), Salamanca 2008.

Boschetto 2009
L. Boschetto, *Ghiberti e i tre 'compari'. Un nuovo documento sulla fusione dei telai della seconda porta del Battistero*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 53, 2009 (2010), pp. 145-149.

Company 2009
X. Company, *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Palermo 2009.

Echevarria 2009
A. Echevarria, *Knights on the frontier: the Moorish Guard of the King of Castile (1410-1467),* Boston 2009.

Gómez-Ferrer Lozano 2009
M. Gómez-Ferrer Lozano, *Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (Doc. 1451-1481)*, in "Ars longa: cuadernos de arte", 2009, 18, pp. 81-89.

***Il patrimonio artistico* 2009**
Il patrimonio artistico dell'ospedale Santa Maria Nuova di Firenze. Episodi di committenza, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2009.

Loisel 2009
C. Loisel, in *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*, a cura di Ead., catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 27 maggio – 14 settembre 2009), Firenze 2009, pp. 18-65.

Rensi 2009
A. Rensi, *Interventi architettonici del primo Quattrocento nello Spedale di Santa Maria Nuova*, in *Il patrimonio artistico* 2009, pp. 63-66.

Sander 2009
J. Sander, *Reconstructing Artists and Their Oeuvres*, in *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, a cura di S. Kemperdick, J. Sander, Frankfurt 2009. pp. 83-93.

Tognetti 2009
S. Tognetti, *Gli affari di Messer palla Strozzi (e di suo padre Nofri). Imprenditoria e mecenatismo nella Firenze del primo Rinascimento*, in "Annali di Storia di Firenze", IV, 2009, pp. 7-86.

Valero Molina 2009
J. Valero Molina, *Llorenç Reixac, un escultor a la sombra de los grandes maestros del gótico internacional catalán*, in "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", 13, 2009, pp. 391-426.

Villaseñor Sebastián 2009
F. Villaseñor Sebastián, *El libro iluminado en Castilla durante la seguanda mitad del siglo XV*, Segovia 2009.

Cornudella 2009-2010
R. Cornudella i Carré, *Alfonso el Magnánimo y Jean van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón*, in "Locus Amoenus", 10, 2009-2010, pp. 39-62.

Cañas Gálvez 2010
F. d. P, Cañas Gálvez, *La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la Corte de Castilla a mediados del siglo XV*, in A. Gambra Gutiérrez, F. Labrador Arroyo, *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*, 2 voll., Madrid 2010, I, pp. 81-196.

Cavazzini 2010
L. Cavazzini, *Alterità di Jacopo della Quercia*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010, pp. 22-27.

***Da Jacopo della Quercia a Donatello* 2010**
Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, a cura di M. Seidel, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala/Opera della Metropolitana/Pinacoteca Nazionale, 26 marzo – 11 luglio 2010), Milano 2010.

Fattorini 2010
G. Fattorini, *Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the "Madonna dei banchetti"*, in "The Burlington Magazine", CLII, 2010, pp. 162-171.

Gómez-Ferrer Lozano 2010
M. Gómez-Ferrer Lozano, *Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano*, in "Ars longa", 19, 2010, pp. 57-62.

Jiménez Martín 2010
A. Jiménez Martín, *Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos*, in *Los últimos arquitectos del Gótico*, a cura di R. Begoña Alonso, Madrid 2010, pp. 14-69.

Miquel Juan 2010

M. Miquel Juan, *El coro del catedrale de Valencia (1384-1395). La introduccíon de nuevos elementos decorativo del Gótico internacionale en Valencia*, in *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, 2010, pp. 348-374.

Miquel Juan-Serra Desfilis 2010
M. Miquel Juan, A. Serra Desfilis, *La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos*, in "Archivo de Arte Valenciano", XCI, 2010, pp. 13-37.

***Museo di Castelvecchio* 2010**
Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, a cura di P. Marini, G. Beretti, F. Rossi, Verona 2010.

Sanz Serrano 2010
M. J. Sanz Serrano, *Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla*, in "Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte", 22, 2010, pp. 185-215.

Soldani 2010
M. E. Soldani, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, Barcelona 2010.

Toscano 2010
G. Toscano, *Le immagini dei sovrani. Ritratti di Alfonso il Magnanimo e di Ferrante d'Aragona*, in *Manuscrits illuminats: l'escenografia del poder durant els segles baixmedievals*, I cicle international de conferències d'història de l'art (Lleida, 24 - 25 novembre 2008), Lleida 2010, pp. 13-41.

***Virtù d'amore* 2010**
Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino, a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo Horne, 8 giugno-1 novembre 2011), Firenze 2010.

Franco 2010-2011
Á. Franco, *Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografia y devociones en la Baja Edad Media*, in "Alcanate", 7, 2010-2011, pp. 103-146.

Bellosi 2011
L. Bellosi, *Introduzione*, in *Madonne rinascimentali* 2011, pp. 19-39.

Campos Pallarés 2011
L. Campo Pallarés, Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni: características e hipótesis en torno a ella, in "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada", 42, 2011, pp. 19-36.

Herráez Ortega 2011
M. V. Herráez Ortega, *Castilla, el Concilio de Costanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas*, in "Goya", 334, 2011, pp. 5-19.

***Las cantigas de Santa María* 2011**
Las cantigas de Santa María: Códice rico, Ms. T-1-1, Real biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, a cura di L. Fernández Fernández, J. C. Ruiz Souza, Madrid 2011.

***Madonne rinascimentali* 2011**
Madonne rinascimentali al Quirinale. L'intervento di A.R.P.A.I. per la conservazione del patrimonio artistico italiano, a cura di L. Godart, C. Acidini Luchinat, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 11 maggio – 19 giugno 2011), Loreto 2011

Miquel Juan 2011
M. Miquel Juan, *El gótico internacional en la ciudad de Valencia*, in "Goya", 336, 2011, pp. 191-212.

Miquel Juan-Serra Desfilis 2011
M. Miquel Juan, A. Serra Desfilis, *"Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles". Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400*, in "Artigrama. Revista del Departemento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza", 26, 2011, pp. 333-380.

Santi 2011
B. Santi, *Per don Romualdo di Candeli: un'ipotesi sull'autore del crocifisso di Santa Croce a Fossabanda*, in *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici*, a cura di O. Banti e G. Garzella, Ospedaletto 2011, pp. 197-203.

Terés i Tomàs 2011
M. R. Terés i Tomàs, *La escultura del Gótico Internacional en la Corona de Aragónlos primeros años (ca. 1400-1416)*, in "Artigrama", 26, 2011, pp. 149-184.

Umiker-Giusti 2011
M. B. Umiker, C. E. Giusti, *Per i codici delle clarisse di Monteluce di Perugia: un manoscritto sconosciuto di sr. Battista Alfani (sec. XV)*, in "Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria", CVIII, fasc. I-II, 2011, pp. 545-597.

Valenti 2011
A. Valenti, *Aggiunte al "Corpus" di sculture ascritte a Don Romualdo abate di Candeli*, in "Annali Aretini", 19, 2011 (2012), pp. 159-164.

***Bagliori dorati* 2012**
Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440, a cura di A. Natale, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, A. Baldinotti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno – 4 novembre 2012), Firenze 2012.

***Cataluñya 1400* 2012**
Cataluñya 1400. El gótico internacional, a cura di R. Cornudella, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 marzo-15 luglio 2012), Barcelona 2012.

García Marsilla 2012
J. V. GarcÍa Marsilla, *Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la catedral*, in "Revista Catedral de Valencia", 9, 2012, pp. 58-61.

Kirschberg Schenck 2012
D. Kirschberg Schenck, *Catálogo de los papeles del Mayordomazgo del siglo XV, 1443-1454*, Sevilla 2012.

Ladero Quesada 2012
M. Á. Ladero Quesada, *Don Enrique de Guzmán el* "buon conde de Niebla" *(1375-1436)*, in "En la España Medieval", 35, 2012, pp. 211-247.

Leone de Castris 2012
P. Leone de Castris, *Jacomart: una crocifissione tra Valencia e Napoli*, Firenze 2012.

Neri Lusanna 2012
E. Neri Lusanna, *"...gareggiando, virtuosamente nella scultura s'esercitavano". Apici tardogotici e visione umanistica nei cantieri fiorentini*, in *Bagliori dorati* 2012, pp. 29-39.

***Orsanmichele and the History* 2012**
Orsanmichele and the history and preservation of the civic monument, a cura di C. Brandon Strehlke, atti del convegno (Washington, 7 ottobre 2005 - Firenze, 12-13 ottobre 2006), in "Studies in the History of Art", numero monografico, 76, 2012.

Teodori-Lazzeri-Palumbo 2012
B. Teodori, G. Lazzeri, S. Palumbo, *Dello Delli (Firenze 1403 - Spagna, post 1466). Incoronazione di Maria*, in "Kermes", 25, 2012 (2013), 87, pp. pp. 18-23.

Terés i Tomàs 2012
M. R. Terés i Tomàs, *La escultura del gótico internacional en Cataluña*, in *Cataluña 1400. El Gótico internacional*, a cura di R. Cornudella, catalogo della mostra (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 marzo-15 luglio 2012), Barcelona 2012, pp. 81-93.

Cavazzini 2013
L. Cavazzini, *1400-1410: l'alba del Rinascimento*, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 69-73.

***Da Donatello a Lippi* 2013**

Da Donatello a Lippi. Officina pratese, a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 settembre 2013 – 13 gennaio 2014), Milano 2013.

De Marchi 2013
A. De Marchi, *Pittori per il nuovo santuario, nel cantiere di Michelozzo e Alberti*, in *La Basilica della Santissima Annunziata*, I, *Dal Duecento al Cinquecento*, a cura di G. Alessandrini, C. Sisi, pp. 153-174.

De Vitiis
B. De Vitiis, *Castel Nuovo and Castel Capuano in* Naples, the Transformation of Two Medieval Castles into 'all'antica' Residences for the Aragonese Royals, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 76, 2013, pp. 441 - 474.

Galli 2013
A. Galli, *"Pressoché persone vive, e non più statue"*, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 89-95.

***La primavera del Rinascimento* 2013**
La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460, a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, catalogo della mostra (Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013-6 gennaio 2014), Firenze 2013.

Liscia Bemporad 2013
D. Liscia Bemporad, *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*, Firenze 2013.

Martínez Frías 2013
J. M. Martínez Frías, *La presencia de Dello Delli en el convento de Santa Isabel de Hungría de Salamanca, fundado por el obispo Sancho de Castilla en 1438*, in *Estudio de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, a cura di M. I. Alvaro Zamora, C. Lomba Serrano, J. L. Pano Gracia, Zaragoza 2013, pp. 503-516.

Mazzalupi 2013
M. Mazzalupi, *Un caso di metodo: gli affreschi di Prato e la giovinezza di Paolo Uccello*, in *Da Donatello a Lippi* 2013, pp. 65-75.

Miquel Juan 2013a
M. Miquel Juan, *Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal*, in *Las artes y la arquitectura del poder*, a cura di V. Mínguez, Madrid 2013, pp. 2700-2720.

Miquel Juan 2013b
M. Miquel Juan, *Painting, devotion and piety in Toledo in the early 15th century*, in "Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao", 7, 2013, pp.49-87 (english version pp. 3-32).

Paolozzi Strozzi-Bormand 2013
B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, *A proposito di un primato*, in *La primavera del Rinascimento* 2013, pp. 19-27.

Reyes de la Carrera 2013
M. R. Reyes de la Carrera, *Un grabado del retablo de Asensio de Maeda para la Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla*, in "Laboratorio de Arte", 25, 2013, pp. 887-900.

Santi 2013
B. Santi, *Un crocifisso ligneo nella chiesa di Sant'Andrea a Candeli*, in "Arte Cristiana", 101, 2013, pp. 259-262.

Zurla 2013
M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, a cura di T. Mozzati, A. Natali, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo – 26 maggio 2013), Firenze 2013, pp. 133-145.

Blanco Mozo 2014
J. L. Blanco Mozo, *Gerardo Starnina en la catedral de Toledo. Una revisión historiográfica sobre la capilla de San Blas*, in *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, a cura di M. D. Teijera, M. V. Herráez, M. Concepción Cosmen, Madrid 2014, pp. 309-324.

De Simone 2014

G. De Simone, *Pagano, Francesco*, ad vocem, in "Dizionario Biografico degli italiani", 80, 2014.

Domenge i Mesquida 2014
J. Domenge i Mesquida, *Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo*, in "Anales de Historia del Arte", 24, 2014, pp. 99-117.

Humfrey 2014
P. Humfrey, *A New Panel by Antonio Vivarini from the 'St Peter Martyr' Polyptych*, in "Venezia Cinquecento", 2014, 48, pp. 5-15.

***La fortuna dei Primitivi* 2014**
La fortuna dei Primitivi. Tesori d'Arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 24 giugno - 8 dicembre 2014), Firenze 2014.

Monsalvo 2014
S. M. Monsalvo *Antón, Diego de Anaya (1357-1437) y su tiempo. Aristócrata, Obispo, Diplomático y Humanista*, in *La Universidad de Salamanca y el Pontificado en la Edad media*, a cura di M. A. Pena González, Luis E. Rodríguez - San Pedro Bezares, Salamanca 2014, pp. 244-254.

Sanz Fuentes 2014
M. J. Sanz Fuentes, *Documentación medieval de la catedral de Ávila. Registro de Alfonso González de Bonilla (17-VI-1465 a 5-VIII-1468)*, Avila 2014.

Soldani 2014
M. E. Soldani, *Dal Mediterraneo all'Atlantico. Gli uomini d'affari fiorentini nella penisola iberica fra Tre e Quattrocento*, in *Vespucci e le Americhe*, a cura di G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi, atti del convegno di studi (Firenze, 22-24 novembre 2012), Firenze 2014, pp. 43-62.

Zaragozá Catalán-Vila Ferrer 2014
A. Zaragozá Catalán, S. Vila Ferrer, *La capilla del Santo Cáliz de la Cena del Señor. Antigua Sala Capitular de la catedral de Valencia*, Valencia 2014.

Böninger 2015
L. Böninger, *Pitti, Giannozzo di Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2015. vol. 84 (ad vocem).

Chiodo 2015
S. Chiodo, *Filologia e storia per gli affreschi di Agnolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce*, in "Paragone Arte", 66, 2015, 783, pp. 24-44.

Cornudella-Macías 2015
R. Cornudella, G. Macías, *L'escultura decorativa del segle XV*, in *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i Arquitectura*, I, a cura di M. Carbonell Buades, Barcelona 2015, pp. 88.145.

***Juan de Sevilla* 2015**
Juan de Sevilla & the Grajal retable, Matthiesen Ltd, London 2015.

Martínez Lara 2015
P. M. Martínez Lara, *Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba*, in "Cuadernos de arte de la Universidad de Granada", 46, 2015, pp. 15-31.

Ramon i Ferre 2015
L. Ramon i Ferre, *El trascoro de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del Crestià de Francesc Eximenis*, in "Ars Longa", 24, 2015, pp. 37-51.

Rojas-Marcos Gonzàlez 2015
J. Rojas-Marcos González, *La pintura y las artes ornamentales en la Sevilla medieval*, in "Temas de Estética y Arte", 29, 2015, pp. 117-137.

Cornudella-Macías 2015

R. Cornudella, G. Macías, *L'escultura decorativa del segle XV*, *in El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura*, 2voll., a cura di M. Carbonell Buades, Barcelona 2015, pp. 88-145**.**

Traversi 2015
F. Traversi, *Un'opera "camaldolese" alla Verna: Don Romualdo di Candeli, l'intaglio del Crocifisso di Santa Maria degli Angeli e nuove alcune proposte per l'artista* in "Studi Francescani", 11, 2015, pp. 203-221.

Zurla 2015
M. Zurla, *Jacopo Torni detto l'Indaco, pittore e scilltore tra Italia e Spagna*, in "Proporzioni", 11-12 (2010/2011), 2015, pp. 39-68.

Catalunya i l'Europa 2016
Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics, a cura di M. Rosa Terés, Barcelona 2016.

Cornudella 2016
R. Cornudella, *Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo*, l'influenza eyckiana a Valencia e l'Enigma Jacomart, in *Uno sguardo verso Nord. Scritti in onore di Caterina Virdis Limentani*, a cura di M. Pietrogiovanna, Padova 2016, pp. 123-131.

De Paula Cañas Gàlvez 2016
F. De Paula Cañas Gàlvez, *Juan II de Castilla y el Tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda eriga en torno a una donación real (1445)*, in *Rogier van der Weyden y España*, atti del convengo internazionale (Madrid, Museo del Prado, maggio 2015) Madrid 2016, pp. 20-42.

***Un secolo tra collezionismo e mercato* 2016**
Un secolo tra collezionismo e mercato antiquario, catalogo della vendita, Pandolfini casa d'aste (Firenze, 19 ottobre 2016), Firenze 2016, pp. 166-169.

Giura 2016
G. Giura, *La seconda età della pittura in Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La Basilica e il convento*, coord. C. Sisi, 3 voll., Firenze 2015-2017, II, *Dalla "Trinità" di Masaccio alla metà del Cinquecento*, a cura di A. De Marchi, 2016, pp. 120-132.

***I Vivarini* 2016**
I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento, a cura di G. Romanelli, catalogo della mostra (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 20 febbraio - 5 giugno 2016), Venezia 2016.

Roccasecca 2016
P. Roccasecca, *Filosofi, oratori e pittori: una nuova lettura del "De pictura" di Leon Battista Alberti,* Roma 2016.

Rowley 2016
N. Rowley, *Madonna von Verona. M24*, in *Staatliche Museen zu Berlin,* on line-datenbank der Sammlungen, 24 maggio 2016.

Santi 2016
B. Santi, *Un diario, un pittore, un monaco: Neri di Bicci e don Romualdo*, in *Fece di scoltura di legname e colorì. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, a cura di A. Bellandi, catalogo della mostra (Firenze, 22 marzo - 28 agosto 2016), Firenze 2016, pp. 89-101.

***Il pararadiso riconquistato* 2017**
Il paradiso riconquistato. Trame d'oro e colore nella pittura di Michele Giambono, a cura di M. Ceriana, V. Poletto, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 16 dicembre 2016 – 17 aprile 2017), Venezia 2016.

Lucidi 2017
D. Lucidi, *Schede*, in *Terracotta. Il disegnare degli scultori*, Firenze 2017, pp. 38-39.

Minardi 2017
M. Minardi, *Paolo Uccello*, Milano 2017.

Miquel Juan 2017
M. Miquel Juan, *La Capilla Real de la Santa Cruz en la Catedral de Toledo. Reliquias, ecocaciones, uso y decoración*, in "Anuario de Estudios Medievales", 47, 2017, pp. 737-768.

***Unici* 2017**
Unici. Secoli XIII-XVI, a cura di F. Gualandi, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Fornaro Gaggioli Antichità all'Oratorio), Bologna 2017.

Zappasodi 2017
E. Zappasodi, *Ristudiando Gherardo Starnina: materiali e comparazioni per i polittici con i pilieri*, in "Nuovi Studi", 22, 2017 (2018), pp. 61-87.

Caglioti-Cavazzini-Galli-Rowley
F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, *Reconsiderig the Young Donatello*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 75 (2015) 2018, pp. 15-45.

Herrero-Cortell 2018
M. À. Herrero-Cortel, *Las pinturas renacentistas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia o la introducción de la técnica* ad affresco *en la Corona de Aragón; una lectura en clave material y procedimental*, in *Pintura mural en la Edad Moderna entra Andalucía e Iberoamérica*, a cura di J. M. Almansa Moreno, N. Martínez Jiménez, F. Quiles García, Sivilla 2018, pp. 30-59.

***Imago* 2018**
Imago. Secoli VIII-XVI, a cura di F. Gualandi, Bologna 2018.

McDonald 2018
M. McDonald, *Il disegno in Spagna 1500-1600*, in *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, a cura di M. Faietti, C. T. Gallori, T. Mozzati, Firenze-Milano 2018, pp. 38-57.

La via dei retabli 2018
C. Limentani Virdis, M. V. Spissu, *La via dei retabli: le frontiere degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*, Sassari 2018.

Respaldiza Lama 2018
P. J. Respaldiza Lama, *Late gothic mural paintings in the Monastery of San Isidoro del Campo, Seville*, in *Late Gothic Paintings in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, a cura di A. Velasco, F. Fité, Boston 2018, pp. 531-565.

Rodríguez Porto 2018
R. M. Rodríguez Porto, *Forgotten witnesses: the illustrations of Ms. Escorial, I.I.3 and the dispute over the Biblias Romanceadas*, in "Medieval Encounters", 24, 2018, pp. 116-159.

Toscano 2018
G. Toscano, *Un Libro d'Ore miniato da Leonardo da Besozzo per Alfonso il Magnanimo (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1886)*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 22, 2018, pp. 106-113.

Vinco 2018
M. Vinco, *Antonio Vivarini in San Zanipolo a Venezia. Iconografia e nuovi documenti*, Firenze 2018.

s.d.

Gonzàlez Zymla
H. Gonzàlez Zymla**,** *Barco de Ávila* (ad vocem), in "Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico" (en red, www.rah.es).

Manote Clivilles
M. R. Manote Clivilles, *Joan Pere* (ad vocem), in "Real Academia de la Historia", Diccionario Biográfico electrónico (en red, www.rah.es).

Morales Muñiz
D. C. Morales Muñiz, *Pérez de Guzmán y Meneses, Enrique* (ad vocem), in "Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico" (en red, www.rah.es).

TESI DI LAUREA e DOTTORATO

Manote Clivelles 1996
M. R. Manote Clivelles, *La escultura gótica catalana de la primera mitad del s XV en la Corona de Aragón: Pere Joan y Guillem Sagrera*, tensis doctoral, microfishadas, n. 2741, Universidad de Barcelona, Barcelona 1996.

Nogales Rincón 2009
D. Nogales Rincón, *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)*, tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografia e Historia, rel. J. M. Nieto Soria, 2009.

Fioravanti 2013-2014
C. Fioravanti, *Giuliano di Nofri di Romolo: Lastraiuolo a Firenze, Imaginero in Spagna*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. G. Gentilini, a.a. 2013-2014.

Cifuentes Utrero 2015
F. Cifuentes Utrero, *La Lonja de Guillaime Sagrera*, tesi doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Projectes Arquitectònics, 2015.